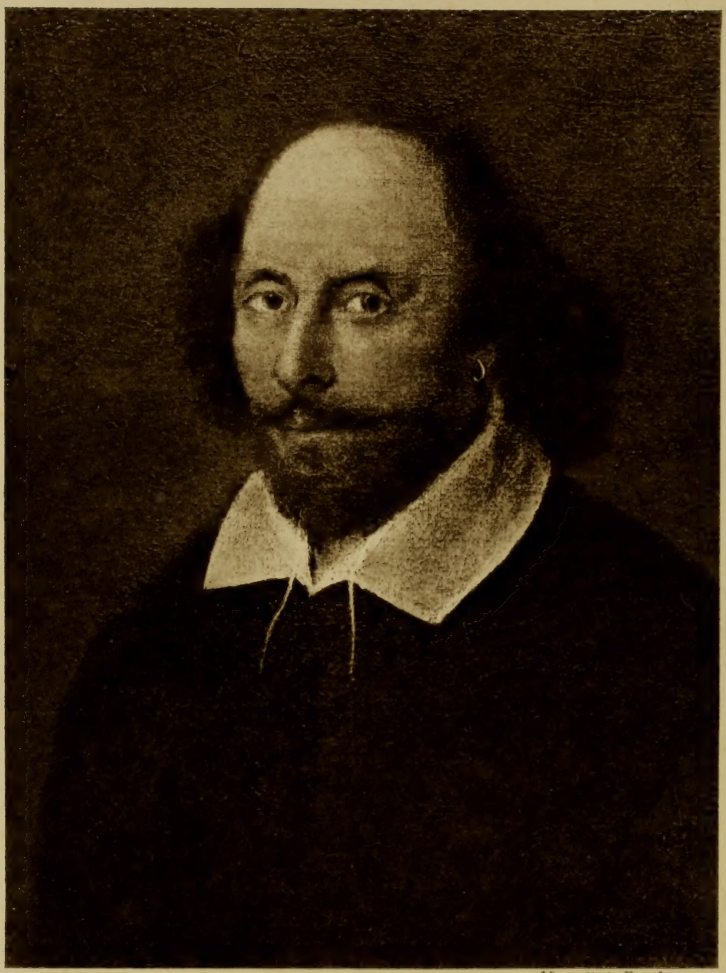
Ex-libris-Karola Kurlbaum

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/shakespearederdi00wolf_0



Mezzotinto Bruckmann

WILLIAM SHAKESPEARE

NACH DEM „CHANDOS"-PORTRAIT IN DER
NATIONAL-GALLERY IN LONDON

C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Shakespeare

Der Dichter und sein Werk

Von

Max J. Wolff

In zwei Bänden

Vierte, durchgesehene Auflage
Elftes bis dreizehntes Tausend

Zweiter Band
Mit einer Nachbildung des Chandos-Porträts

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck
München 1918

By

Copr. München 1905 C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

Inhalt

des zweiten Bandes

		Seite
XIII.	Shakespeares Kunst	1
XIV.	Umschlag der Stimmung	49
XV.	Die Hamletperiode	82
XVI.	Die großen Tragödien	165
XVII.	Die späteren Römerdramen	253
XVIII.	Künstlerisches Versagen	297
XIX.	Die Romanzen	341
XX.	Letzte Lebensjahre und Tod	403
	Schluß	435
	Anmerkungen	445
	Register zu Band I und II	470

Reade him, therefore; and againe and againe; and if then you doe not like him, surely you are in some manifest danger not to understand him.

First Folio.

XIII.

Shakespeares Kunst.

Wir haben Shakespeare bis an die Grenze seiner höchsten Meisterschaft begleitet. Ehe wir zu den großen Tragödien übergehen, soll ein Versuch gemacht werden, dem Dichter als ausübendem Künstler näher zu treten, besonders einen Einblick in das Wesen und die Eigenart seines Schaffens zu erlangen. Das Material fließt spärlich. Die wichtigsten Bemerkungen stammen von Ben Jonson, und besonders eine Äußerung dieses Schriftstellers ist bedeutungsvoll: In seinen „Entdeckungen" erzählt er, die Schauspieler hätten es als einen besonderen Vorzug Shakespeares gerühmt, daß er niemals eine Zeile ausgestrichen habe; seine Antwort darauf sei gewesen, ich wünschte, er hätte tausend ausgestrichen. Wir werden dem kritischen Ben kaum beistimmen, oder doch nur insoweit, als tatsächlich manches bei Shakespeare einer Verbesserung bedarf, was er leicht hätte verbessern können. Mehr kann auch der Jonsonsche Ausspruch nicht enthalten, wenn er im Zusammenhang damit an einer andern Stelle beklagt, der große Dichter habe es an „Kunst" fehlen lassen. Kunst kann hier nur die Bedeutung des letzten Ausfeilens besitzen, denn in der Ode „Zum Gedächtnis meines geliebten William Shakespeare" rühmt Jonson von seinem unsterblichen Zeitgenossen:

Doch darf ich der Natur nicht alles geben,
auch deine Kunst, Shakespeare, muß ich erheben;
denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.

Die Worte der Schauspieler, gemeint sind in erster Linie Heminge und Condell, die Herausgeber der ersten Folio, bedürfen einer Einschränkung, mag man sie nun als Lob auffassen oder nicht. Wir wissen bestimmt, daß „Verlorene Liebesmüh" und „Romeo und Julia" eine gründliche Umarbeitung erfahren haben, bei der gewiß mehr als eine Zeile geopfert wurde; wir dürfen vermuten, daß Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein" seine jetzige Stellung erst einer nachträglichen Verbesserung verdankt, und eine kritische Durchforschung des Stiles kann geringere Einschiebsel und Abänderungen in vielen Stücken nachweisen, von denen es allerdings fraglich ist, ob sie immer auf den Verfasser selber zurückgehen. Kurz, von den Worten der Schauspieler bleibt nichts übrig, als daß die Arbeit dem großen Dramatiker außerordentlich leicht gefallen ist. Die Ansicht bestätigt ein anderer Zeitgenosse, der Dichter Leonard Digges, indem er erklärt, ein Stück zu verfassen habe Shakespeare nicht die geringste Mühe verursacht. Die Leichtigkeit artete oft in Flüchtigkeit aus, und das allein kann Jonson mit seinem Mangel an Kunst gemeint haben. Kaum ein Drama unseres Dichters ist frei von Widersprüchen. Cassio weiß im ersten Akt des „Othello" nichts von der Liebe des Mohren zu Desdemona, während später von ihm behauptet wird, er habe den Liebesboten zwischen beiden gespielt. In „Heinrich VI." verwechselt der Dichter den Namen einer auftretenden Person und nennt die Herzogin von Gloster bald Leonore, bald Margarete; in den „Beiden Veronesern" wirft er Padua, Mailand und Verona durcheinander, ja in „Richard II." zählt er in dem Sündenverzeichnis der abgeurteilten Günstlinge Taten auf, die wohl in der Vorlage, nicht aber in seinem Drama erwähnt werden. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren.

Shakespeares Dichtungen entstanden für die Bühne, wo das Wort schnell verhallt und ein geringer Widerspruch kaum zum Bewußtsein kommt. An keinem Werk hat er Jahre hindurch geschaffen wie Goethe an „Iphigenie", „Tasso" oder „Faust". Nahm er nachträgliche Änderungen vor, so waren dafür im wesentlichen

praktische, nicht künstlerische Gründe maßgebend. Daß die Änderungen auch Verbesserungen waren, liegt nur an der wachsenden Reife des Dichters. Eine Ausnahme macht vielleicht „Hamlet". Die hier angeschlagene persönliche Note brachte es mit sich, daß der Verfasser aus Interesse an dem Werk, nicht an dem Bühnenerfolg, sein Stück zum zweiten Male in die Hand nahm. Allerdings in dem kurzen Zeitraum eines Jahres, doch auch hier ist es nur wahrscheinlich, nicht erwiesen, daß der zweiten Buchausgabe des Dramas von 1604 eine neue Bearbeitung des Dichters zugrunde liegt. Der Zweifel besteht, ob der Druck überhaupt auf ihn zurückgeht. Das allmähliche Erreichen des vorschwebenden Zieles, das langsame Annähern einer Arbeit Schritt für Schritt an das erträumte Ideal lag nicht in Shakespeares Art. Der dauernde, aufreibende Kampf zwischen Wollen und Vollbringen blieb ihm erspart. Der erste Wurf entschied über Erfolg oder Mißerfolg eines Werkes; das geniale Erfassen, die Konzeption, ist bei unserem Dramatiker die Hauptsache.

Es ist ein Irrtum Schillers, in der Art der Produktion einen Unterschied zwischen dem sentimentalischen und dem naiven Dichter zu suchen, und zwar in der Weise, daß der erstere mit vollem Bewußtsein schaffe, der andere dagegen „nicht nach klar erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen verfahre und die verwickeltesten Aufgaben mit anspruchsloser Simplizität und Leichtigkeit löse". Obgleich die Worte mit Beziehung auf Shakespeare geschrieben und, was seine Art zu schaffen anbetrifft, auch richtig sind, so enthalten sie doch eine einseitige Wahrheit. Wären unbewußte Leichtigkeit und Schnelligkeit in der Überwindung von Hindernissen wirklich der Maßstab des Genies, so wäre Goethe im Sinne Schillers kein naiver Dichter, und „Tasso" und „Iphigenie", die ihm Jahre hindurch die unerhörtesten Schwierigkeiten bereiteten, keine genialen Leistungen. Schiller verwechselt Konzeption und Ausführung, die göttliche und menschliche Seite im Dichter. Das Wesen der poetischen Inspiration gleicht einer traumhaften Vision. Ein glücklicher Moment, in dem der Geist auf den Flügeln der

Phantasie sich über sich selbst erhebt, läßt Gebilde wie „Faust", „Hamlet" oder den durch die Masse der gequälten Sünder belebten Höllentrichter vor dem Auge des Künstlers entstehen. Wie der elektrische Funke durch die Berührung der beiden Pole, so wird die Vision durch die Kreuzung des inneren Erlebnisses mit dem äußeren Geschehnis, dem Stoff im weitesten Sinne, hervorgerufen. Die Phantasie bemächtigt sich seiner, und die Eingebung des Augenblicks enthüllt dem Dichter seine idealmögliche Erscheinungsform und Wirkung. Soweit reicht die Konzeption. In ihr ist das ganze Werk enthalten wie der Baum in dem der Erde anvertrauten Kern, wie die Gegenstände selbst in den von Anbeginn gegebenen Ideen Platos. Nun setzt die Ausführung ein; sie besteht in der bewußten Anstrengung, das im Moment Geschaute festzuhalten und ihm Form und Ausdruck zu leihen. Während aber die Inspiration bei allen Dichtern, überhaupt bei allen schöpferischen Künstlern gleichgeartet sein muß, kann das Schaffen verschieden auftreten, je nach der Phantasiegewalt des Geistes. Dem einen gelingt es nur selten, in glücklichen Ausnahmestunden, das ihm vorschwebende Idealbild mit voller Klarheit wieder zu erwecken, während ein anderer die Fähigkeit besitzt, sich jederzeit in den schönen Wahnsinn zu versetzen. Darin liegt an sich kein Mehr oder Minder, denn nicht die Leichtigkeit der Ausführung, sondern die Ausführung selbst ist entscheidend für die Beschaffenheit eines Werkes. Ein Mangel tritt erst dann ein, wenn es dem Dichter überhaupt nicht vergönnt ist, sich zur Höhe der ersten Konzeption wieder zu erheben. Das war Kleists Unglück; das visionär geträumte Ideal blieb seinem praktischen Vermögen unerreichbar. Aus Schwierigkeiten in der Ausführung erklärt sich auch Goethes langsames Schaffen in den späteren Jahren; der Stoff mußte sich erst völlig in sein inneres Erlebnis auflösen, ehe er daran denken konnte, ihm die durch die Konzeption vorgespiegelte ideale Fassung zu geben. Oft erreicht er sie überhaupt nicht, und daher stammen die zahlreichen Fragmente. Shakespeare dagegen besitzt eine Phantasiegewalt wie kaum ein anderer Dichter. Auch bei ihm gibt es

schwache Stellen, wo er einfach als geübter Routinier weiterschreibt, wo er durch hohlen Bombast die fehlende Leidenschaft zu ersetzen sucht, aber es sind Ausnahmen. Im allgemeinen scheint es, als ob er sich nur an den Schreibtisch zu setzen brauchte, um das ideal Geschaute mit gegenständlicher Klarheit vor sich zu sehen, also mit der Möglichkeit, es in dem spröden Material der Sprache wiederzugeben. Ben Jonson bestätigt unsere Anschauung, indem er über seinen großen Rivalen urteilt: „Er trieb mit solcher Leichtigkeit auf dem Strom seiner Begabung dahin, daß man ihm manchmal Einhalt tun mußte. Sein Geist stand ihm jederzeit zu Gebote, hätte er nur auch immer die Herrschaft über ihn ausgeübt."

Die Schnelligkeit und Sicherheit der Ausführung rechtfertigen aber die Ansicht in keiner Weise, daß Shakespeare nun ein Mann war, der im blinden Ungestüm darauf los schuf und ohne eine Ahnung von seiner Kunst die höchsten Meisterwerke hervorbrachte. Die törichte Meinung der älteren Biographen konnte nur aufkommen, weil in dem großen Dramatiker der Dichter sich mit dem praktischen Geschäfts- und Theatermann verband. Weil er auch materielle Erfolge erzielte, konnte Pope in den bekannten Versen ausrufen:

Gewinn, nicht Ruhm beschwingte seinen Drang,
der ihm zum Trotz Unsterblichkeit errang.

Ben Jonson, der klare Kopf, der einsichtsvolle Theoretiker, erkannte das Wesen seines Zeitgenossen und Freundes besser. In der schon erwähnten Ode redet er ihn an:

Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen
wie du, der muß viel schmieden, hämmern, feilen,
muß an der Musen Amboß stehn, wie du,
die Formen bildend und sich selbst dazu.

Shakespeare hätte erfolgreiche Theaterstücke schreiben und den Gründlingen alles, was sie wünschten, in der flüchtigen Art der Heywood, Chettle und Middleton bieten können. Er konnte ihnen, wie es im „Hamlet" V, 2 heißt, erzählen

von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich,
von blindem Totschlag, dem Gericht des Zufalls;
von Mord, durch Hinterlist erzwungen und
von Ränken, fehlgegangen,

ohne in das Trauerspiel seine ganze Menschen- und Künstlerseele hineinzulegen. Ob er dabei das Bewußtsein der eigenen Unsterblichkeit gehabt hat, kann mehr als angezweifelt werden. Es ist aber gleichgültig, die Hauptsache bleibt, daß er in klarer Erkenntnis und Überlegung schuf, und das kann mit Sicherheit nachgewiesen werden.

Wir haben die unerfreulichen Concetti, die Geistreicheleien und Künsteleien in den Jugendwerken festgestellt. Shakespeare machte alle Modetorheiten seiner Zeit mit, sogar gründlicher als die meisten seiner Kollegen. Es ist aber gerade das Wesen dieser gesuchten Paradestellen, daß sie den lebendigen Strom der Phantasie unterbrechen, um den Glanz der Diktion zu erhöhen. Die fernliegenden Bilder und die mythologischen Gleichnisse sind in bewußter Weise eingefügt, ja die eingestreuten lateinischen Zitate erwecken den Eindruck, als ob sie an der Hand des Lexikons herbeigeholt wären. Noch wichtiger sind die Abweichungen von den Quellen. Häufig mögen sie auf glücklicher Intuition des Dramatikers beruhen, aber an manchen Stellen gibt er sich und dem Leser Rechenschaft über sein Verfahren. Beispielsweise im „Lear". Dort kommt Cordelia allein als Rächerin ihres Vaters mit einem französischen Heer nach England, nicht, wie zu erwarten wäre, in Begleitung ihres Gemahles. Es leuchtet ein, der königliche Schwiegersohn wäre eine unmögliche Figur gewesen, aber Shakespeare begründet IV, 3 sein Fernbleiben, er ist durch Regierungsgeschäfte nach Frankreich zurückgerufen worden. Der Dichter wußte genau, was er tat und warum er so verfuhr. Er suchte nach einem Grunde, um die durch die Handlung erforderte Abwesenheit des französischen Herrschers begreiflich zu machen. Die Stelle zeigt, daß er in planmäßiger Überlegung arbeitete.

Es ist auch gar nicht anders möglich. Auf Grund der antiken

Überlieferung hatte sich in Italien eine reiche ästhetische Literatur entwickelt. Die Werke der Scaliger, Castelvetro und Piccolomini, um nur die bedeutendsten herauszugreifen, waren in England nicht unbekannt. Mochte auch der gewöhnliche Stückschreiber die gelehrten Folianten nicht in die Hand nehmen, so hatten doch die Angriffe der Puritaner auf die Kunst dazu geführt, daß wenigstens die Grundzüge dieser Theorien in englischer Sprache und in faßlicher Form jedermann zugänglich waren. Die Schmähungen der Gegner drängten die Schriftsteller dazu, sich ein Werturteil über ihre Kunst zu bilden, und damit war auch der Diskussion über das Wesen der Dichtung und besonders des Dramas Tür und Tor geöffnet. Selbstverständlich kamen die Schriften Shakespeare zu Gesicht; aber selbst wenn sie unglaublicherweise dem eifrigen Leser, als den er sich sonst zeigt, fremd geblieben wären, so gehörten einzelne von den Verfassern zu seinen persönlichen Bekannten. In der „Meermaid", dem Stammlokal der Literaten und Schauspieler, wurden nicht nur Witze gerissen, sondern bei dem allen Mitgliedern gemeinsamen Interesse für die Bühne rief jedes neue Drama ausgiebige Erörterungen hervor. Jonson stellte die Forderung der drei Einheiten, er verlangte Erhabenheit der Personen, hohen Stil und viele treffende Sentenzen von einer Tragödie, der Dichter Webster spricht beinahe wie Boileau von den kritischen Gesetzen der Dichtung, und sein Kollege Chapman sieht, wie vor ihm Nash, den Wert eines Dramas in der Belehrung, der Ermutigung der Tugend und der Abschreckung des Lasters. Alle die kleineren Geister hatten ihre ästhetischen Theorien, und nur Shakespeare, der größte unter ihnen, soll niemals über seine Kunst nachgedacht haben? Ein erheblicher Teil dieser Männer kannte die alten Schriftsteller genau. Sie dienten dem klugen Ben als Autorität, wenn er seine Angriffe gegen Stücke richtete, in denen ein im ersten Akt geborenes Kind im letzten seinen sechzigjährigen Geburtstag feierte, in denen die Kriege zwischen York und Lancaster mit Hilfe von drei rostigen Schwertern dargestellt wurden, oder ein Chorus die Zuschauer mit einem Zauberschlag über

Meer und Länder trug. Und dennoch blieb Shakespeare seiner Schaffensart getreu und ließ sich durch die bewunderten Vorbilder der Humanisten von der volkstümlichen Richtung nicht abbringen.

Er unterwirft sich nicht dem berühmten Regelzwang des Aristoteles: er mißbilligt die Einheit des Ortes und der Zeit, und im Gegensatz zu der klassischen Einheit der Handlung liebt er es, sein Thema in einer doppelten Fabel zu gestalten. Entgegen der klassizistischen Theorie, die, streng nach der Qualität der Personen scheidend, die Tragödie nur unter Königen, die Komödie stets im Bürgerstande spielen ließ, ist Othello ein nichtfürstlicher Held, sind die Männer von „Viel Lärm um nichts“ und „Was ihr wollt“ Könige und Herzöge. Shakespeare bringt ferner die Ereignisse von den ersten Anfängen an auf die Bühne, nicht nur in der abschließenden Katastrophe. Kriege werden bei ihm, mögen die Mittel noch so ärmlich sein, auf der Szene ausgefochten, und in der Darstellung der Menschen strebt er nicht nach Erhabenheit, sondern nach Natürlichkeit. Dabei sind ihm die abweichenden Anschauungen der Gegner wohl bekannt. Im Prolog zum fünften Akt von „Heinrich V.“ bittet er „ziemlich um Entschuldigung“, wenn er ihren Lehren nicht folgt, im „Wintermärchen“ fordert er das Publikum durch den Mund der Zeit auf, ihm seine Freiheit und angebliche Regellosigkeit nicht als „Verbrechen“, wie es die gebildeten Akademiker taten, auszulegen, und im „Hamlet“ warnt er ausdrücklich, die „Bescheidenheit der Natur nicht zu verletzen“, also vor dem Grundfehler, in den jede auf Erhabenheit abzielende Kunst verfallen muß. Er findet den Zweck des Schauspieles darin, „der Natur den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen“. Der Dichter lehnt die moralisierende Tendenz ab, die die Akademiker, wenn sie sie auch in ihren Werken nicht durchführten, doch als ideale Forderung aufstellten. Eine spätere Zeit, die nicht mehr das naive Verständnis der Elisabethaner besaß, machte ihm gerade aus dem

Mangel an Moral und Belehrung einen Vorwurf. Dr. Johnson tadelte an den Dramen seines unsterblichen Landsmannes, sie suchten „mehr zu gefallen als zu unterrichten" und verkannte, daß in dem angeblichen Fehler ein Vorzug, zum Teil sogar die Wurzel von Shakespeares künstlerischer Größe zu finden ist.

Seine Werke halten sich frei von jeder Tendenz, sind nicht Gefäße für irgendwelche außerhalb der Dichtung liegende Absichten, sondern Selbstzweck. Mit größerm Recht als Goethe hätte er von sich sagen können: „Von der Philosophie habe ich mich immer fern gehalten." Shakespeare ist ganz Dichter, und als solcher niemals von historischen oder philosophischen Strebungen geleitet, die dem poetischen Gehalt eines Kunstwerkes nur undienlich sein können. Dantes Höllenwanderung würde uns einen größeren Genuß bereiten, wenn nicht alle Lehren der mittelalterlichen Kirche hineingeheimnißt wären; die Figuren der „Natürlichen Tochter" ständen uns näher, wenn sie nicht Strömungen und Parteien der französischen Revolution verkörperten. In dem richtigen Gefühl verfolgt der englische Dramatiker kein Ziel, das außerhalb der Handlung oder der Personen liegt: beide sind nur um ihrer selbst willen vorhanden. Die Tendenzlosigkeit erleichterte ihm den Übergang von dem Erfassen eines Stoffes zur Ausführung. Es leuchtet ein, daß es jahrelanger Arbeit bedurfte, ehe die Vision der „Göttlichen Komödie" sich der Spekulation der Scholastiker anpaßte, ehe die Faustsage sich der Idee der Menschheittragödie anbequemte; Shakespeare hat mit solchen Schwierigkeiten nicht zu ringen. Er kann sofort an die Niederschrift eines Dramas gehen. Er ist nicht nur der unphilosophischste, sondern auch der unhistorischste aller Dichter. Einer wissenschaftlichen Vorbereitung und besonderer Studien zu einem Werk bedarf er niemals. Schiller verschaffte sich zur Vorarbeit am „Tell" alle geschichtlichen und geographischen Bücher über die Schweiz, deren er habhaft werden konnte, Racine schielt beim Ausbau des „Britannicus" beständig nach Aulus Gellius und Tacitus, Ben Jonson kann in seinem „Catilina" beinahe jede Rede mit einem Zitat aus Cicero und Sallust belegen; Shake-

speare dachte nicht daran. Im Nachlaß des Dichters Barnfield 1629 fanden sich Bücher, die alles in allem einen Wert von zehn Mark ausmachten: Shakespeare war zwar wohlhabender als der Kollege, aber eine wesentlich größere Bibliothek dürfen wir auch bei ihm nicht vermuten. Er bezog sein Wissen aus dem Leben, nicht aus Schriften, und das Maß von Kenntnissen, das er sich auf diese Weise erwarb, genügt unter allen Umständen, mag ein Stück nun im Altertum oder der Gegenwart, in England oder im Ausland spielen. Dank einem übermenschlichen Gedächtnis und einer fabelhaften Beobachtungsgabe ist ihm innerhalb seiner Lebenssphäre alles und jedes geläufig. Er spricht über Recht und Rechtsverhältnisse, daß man meint, er habe jahrelang in der Schreibstube eines Anwalts gesessen. Es laufen ihm wohl Irrtümer unter, aber im allgemeinen kennt er Grundrecht, Schuldrecht und Staatsrecht bis in die kleinsten Einzelheiten. Auf Handel, Gewerbe und Geldwirtschaft versteht er sich so gut wie auf Krieg und Ackerbau. Von Krankheiten weiß er mehr als die besten Ärzte seines Jahrhunderts: das Wesen des Wahnsinns ist ihm zu einer Zeit aufgegangen, als die große Masse der Gebildeten noch an höllische Besessenheit glaubte. Sein beobachtender Blick ahnte den Kreislauf des Blutes (Heinrich VI., zweiter Teil III, 2), noch ehe die Wissenschaft ihn entdeckte, und bei der Schilderung eines Erwürgten weiß er an derselben Stelle die Todesmerkmale so sicher anzugeben wie ein geübter Gerichtsarzt heutzutage. Er, der vermutlich nie eine größere Seereise gemacht hat, kennt sich in der Schiffahrt aus, daß bei den Beschreibungen der Seemanöver in der „Komödie der Irrungen", in „Was ihr wollt" und im „Sturm" das geschärfte Auge eines Sachverständigen keinen Fehler bemerkt. Die Mängel eines Pferdes weiß er wie der geriebenste Roßtäuscher, die Jagd ist ihm vertraut wie einem alten Weidmann, und Macbeth läßt er über Hunderassen mit der Kenntnis eines erfahrenen Züchters sprechen. Kein Vogel im Walde, kein Käfer auf der Flur entgeht seiner Beobachtung. Überall ist der Dichter bewandert, in der Natur wie im praktischen Leben. Und

das Wissen, das er sich auf Grund eigener Erfahrungen und Beobachtungen erworben hat, genügt ihm für alle Zeiten und alle Völker. Die Dichter der Renaissance schaffen Menschen, keine Angehörige verschiedener Nationalitäten. Ob im Altertum oder der Neuzeit, ob in England oder Italien, die Menschen sind immer die gleichen, folglich auch die Verhältnisse; es lohnt nicht, die geringen äußerlichen Unterschiede in Tracht oder Gewohnheiten zu ergründen. Ein hungriger Volkshaufe bildet unter allen Zonen dieselbe ungezügelte Masse, ein ehrgeiziger Eroberer geht in allen Jahrhunderten in derselben Weise zu Werke. Shakespeare wußte, daß die Uhren eine noch gar nicht alte Erfindung waren, und dennoch versetzt er sie unbedenklich in das antike Rom; er kannte vermutlich die Lage von Böhmen, und dennoch spricht er von der Seeküste des Landes. Er mußte sich sagen, daß Prozesse, Ehe, Kriegführung vor zweitausend Jahren, in Rom und Athen anders waren als zu seiner Zeit, aber er denkt nicht daran, ihren abweichenden Charakter zu studieren. Weiß er zufällig etwas von den Einrichtungen der Vergangenheit, so macht er von seinem Wissen Gebrauch, ja stellt es mit einem gewissen Stolz zur Schau. Brutus und Cassius mögen sich in ihr Schwert stürzen, da kurze Stechdolche damals nicht geführt wurden, wie Plutarch berichtet. In den Römerdramen wiederholt er die wenigen ihm bekannten Örtlichkeiten, das Kapitol und den Tiber, die Benennungen wie Liktor und Prätor bis zum Überdruß. Nicht etwa in der Idee, ein Lokalkolorit hervorzuzaubern, denn Shakespeare wäre der Letzte gewesen, der die Absicht mit einem halben Dutzend Fremdworte für ausführbar gehalten hätte, sondern nur um seine klassische Bildung zu zeigen, wie das zu seiner Zeit unerläßlich war. Weiß der Dichter nichts von den fremden Verhältnissen, so setzt er einfach die ihm geläufigen aus seiner Zeit und seiner Heimat dafür ein. Athen hat eine Mädchenschule so gut wie London, der Pöbel des cäsarischen Rom besteht aus englischen Handwerkern, und Theseus und sein Gefolge huldigen einer ritterlichen Galanterie, wie die Essex und Southampton am Hofe der Elisabeth.

Nicht philosophische oder historische Ideen leiteten Shakespeare bei der Wahl eines Stoffes, sondern tendenzlos, wie er ihn behandelt, ergriff ihn der Dichter, auch nur um seiner selbst willen. Welche Gründe im einzelnen Falle dafür maßgebend waren, ist schwer zu sagen. Die Rivalität mit Marlowe, die durch die päpstliche Bannbulle erzeugte evangelische Stimmung oder die durch Rodrigo Lopez erweckte antisemitische Strömung sind die äußeren Momente, die zu „Richard III.", zu „König Johann" oder zu dem „Kaufmann von Venedig" führten. Die Voraussetzung des „Hamlet", die Berufung des Sohnes zum Rächer eines gemordeten Vaters und einer verführten Mutter, war durch tatsächliche Ereignisse im Leben des Grafen Essex oder des Königs Jakob gegeben, den Anstoß zu „Cymbeline" lieferte die Liebe Arabella Stuarts zu William Seymour; aber zwischen den Geschehnissen und dem vollendeten Kunstwerk fehlt uns das geistige Band, das innere Erlebnis, das die Gestalten Richards, Faulconbridges, Shylocks, Hamlets oder Imogens hervorrief, die Erklärung, warum sie gerade so und nicht anders werden mußten. Es genügt nicht, auf die Quellen hinzuweisen, wo Shakespeare sie in dieser oder ähnlicher Art vorgefunden habe. Denn dadurch nimmt die Frage nur eine andere Form an: warum griff der Dichter aus der ungeheuren Masse des Lesestoffes zu einer bestimmten Zeit gerade diese Erzählungen heraus? Jede einzelne beruht auf einem inneren Erlebnis, das Form und Gestalt in der Dichtung gewann. Als Wichtigstes tritt die Begegnung mit den Essex, Raleigh, Southampton hervor, gleichgültig, ob sie zu einer persönlichen Intimität führte oder nicht. Diese Männer, deren Willen Macchiavelli, deren Formen Castiglione geschult hatte, haben auf den weltfremden Jüngling aus Stratford einen unverlöschlichen Eindruck gemacht und ihn mit der Bewunderung für das große Individuum erfüllt, die zum Grundgefühl seines gesamten Schaffens wurde. Es kündet sich unklar an in den Metzeleien des „Titus Andronicus", es offenbart sich in der überragenden Figur Richards III., in der Rettermission Hamlets, dem dämonischen Ehrgeiz Macbeths, der

Genußfreudigkeit des Antonius, endlich in der furchtbaren Einsamkeit Coriolans. Es sind alles nur Formen für dasselbe Erlebnis. Ergänzend tritt dazu Shakespeares unendliche Sympathie mit allem Menschlichen. Der Biograph Raleigh führt als treffendes Beispiel den Mörder Bernardin aus „Maß für Maß" an. Er ist bestimmt, seinen Kopf für Claudio hinzugeben, aber der Dichter verleiht dem Verbrecher so viel Eigenart und gewinnt ihn dadurch so lieb, daß er ihn zum Schaden seines Stückes am Leben läßt. Was war Falstaff in der Anlage? Eine jammervolle Mischung von Bramarbas und Parasit. Und was hat Shakespeares Liebe aus ihm gemacht? Das größte komische Genie, neben dem Englands ruhmvollster König sich kaum behaupten kann. Bei allem ist es nur wenig, was wir, rückschließend aus den Stücken, als Shakespeares eigenstes Erlebnis erkennen können; zumal im Vergleich mit Goethe, bei dem die Wahl jedes Stoffes eine nachweisbare persönliche Ursache besitzt, sind es nur vereinzelte Grundgefühle, die ihn in den verschiedenen Perioden seines Lebens beherrschten. Der Schaffensprozeß, der bei dem deutschen Dichter klar zutage tritt, zeigt sich bei dem Engländer nur in Umrissen. Die Teile, d. h. den Stoff, haben wir in der Hand, aber das innere Erlebnis, das geistige Band fehlt.

Aus der alten und neuen Geschichte, aus der heimischen und auswärtigen Novellenliteratur, aus Chroniken und gereimten mittelalterlichen Erzählungen trägt Shakespeare seine Stoffe zusammen. Nur in den seltensten Fällen erfindet er sie selber, meistens sind sie sogar schon auf der Bühne ausprobiert. Sophokles verfuhr nicht anders; auch er behandelte nur die Sagenkreise aufs neue, die schon Äschylos und seine Vorgänger dem Theater zugänglich gemacht hatten. Ein doppelter Vorteil erwächst dem Dichter dadurch. Wie schon Aristoteles erkannte, hat das bereits Geschehene — mag es sich auf den Brettern oder im Leben abgespielt haben — eine innere Wahrscheinlichkeit für sich: es knüpft an die Erinnerung der Hörer an und gewinnt durch diese geistige Fühlung sofort ihre Sympathie. Shakespeare wäre der letzte gewesen, der in törichter

Originalitätsucht auf diese wertvolle Unterstützung des Erfolges verzichtet hätte. Auch seine Technik sucht keine neuen Wege, sondern bewegt sich in den überlieferten Bahnen. Es sind bestimmte Typen, die die Urformen seines Schaffens bilden: Die patriotische Historie, die novellistische italisierende Komödie, die Römertragödie, das novellistische Liebesdrama („Romeo", „Othello"), das auf Seneca aufgebaute Trauerspiel, endlich die Romanzen. Keiner dieser Typen verdankte unserm Dichter seinen Ursprung, er übernahm das Bewährte, wie er es fand, und zog aus ihm den größtmöglichen Nutzen. Das Seltsamste lockt ihn am meisten: darin zeigt er sich als echten Sproß der Renaissance. In Wien soll es ein Gesetz geben, das den Umgang zwischen Mann und Frau außerhalb der Ehe mit dem Tode bestraft, in Venedig einen Kaufmann, der einem Wucherer ein Pfund seines Fleisches verschrieben, einen Vater, der die Ehe seiner Tochter von einer Kästchenwahl abhängig gemacht hat; in einer britannischen Sage wird von einem König erzählt, der das Reich unter drei Töchter je nach der Größe ihrer Liebe verteilt: es sind Wunderlichkeiten, die beinahe an das Absurde streifen, aber gerade solche Abenteuer waren beliebt und erregten das Interesse des Dichters und seines Publikums. Niemand nahm an den Unglaublichkeiten Anstoß, so wenig, wie sie heute bei einer Aufführung stören. In meisterhafter Weise versteht es Shakespeare, das Unwahrscheinlichste durch eine psychologische Motivierung wahrscheinlich zu machen, und nur darauf kommt es an: auf die poetische Wahrheit. Die Handlung der „Iphigenie" oder der Racineschen „Andromache" ist zum mindesten ebenso unwahrscheinlich, wenn wir sie uns unter Homers alten Griechen spielend vorstellen. Unter Goetheschen Menschen oder Zeitgenossen Ludwigs XIV. erscheint sie als das Natürlichste von der Welt wie die Kästchenwahl im „Kaufmann" oder das drakonische Sittengesetz in „Maß für Maß" bei Shakespeare. Der Dichter schildert immer nur seine eigene Zeit.

Hatte Racine den Stoff erfaßt und unter dem Zwang der Regeln den Plan entworfen, so atmete er auf: „Meine Tragödie ist fertig!"

Der Rest war eine leichte Arbeit, nur das Ausfüllen eines sorgsam zusammengefügten Rahmens. Shakespeare verfuhr offenbar anders. Seine Dispositionen können nicht so eingehend wie die des französischen Tragikers gewesen sein. Er teilte den Stoff, so viel läßt sich aus dem Bau seiner Stücke entnehmen, nur in großen Zügen ein und ging dann sofort daran, ihn für die Bedürfnisse der Bühne zurechtzuschneiden. Durch das Fehlen einer eingehenden Disposition war er gezwungen, sich möglichst eng an die Quellen zu halten, enger, als oft mit der Gesamtwirkung verträglich ist. In den jugendlichen Königsdramen folgt er ihnen durch die endlosen, unentschiedenen Gefechte, die zusammengezogen werden mußten, und selbst in dem reifen „Antonius und Kleopatra" machte er sich an die Ausarbeitung, ehe der Stoff von dem überflüssigen Ballast befreit war. Die Handlung zersplittert infolgedessen und zerfällt in kurze, fetzenhafte Szenen. Der Fehler findet sich bei unserem Dichter häufig. Auf seiner dekorationslosen Bühne wirkte er zwar, da er keine Unterbrechung herbeiführte, weniger störend als heute; aber auch dort ließ die Sprunghaftigkeit ein stetiges Interesse nicht aufkommen.

Durch die Vorzüge der Ausführung gelingt es dem Dichter, die Mängel, die sich in der Anlage befinden, zu verdecken. Eine doppelte Absicht leitet ihn bei der Entwickelung die Stoffes: die Szene so belebt als möglich zu gestalten und die Spannung der Zuschauer bis zum Schluß hinzuziehen. Handlung auf der Bühne und immer wieder Handlung, lautet sein oberstes Kunstgesetz. Die Ereignisse werden deshalb von den ersten Anfängen vorgeführt, nicht nur in den letzten Ausläufern, in der Katastrophe, wie das im klassischen Drama geschieht. Sie beginnen mit der Thronbesteigung und schließen mit dem Tode eines Königs, sie überspringen sechzehn Jahre wie im „Wintermärchen" und sind an keinen Ort gebunden. Shakespeares Publikum will nichts berichtet haben, sondern alles vorgeführt sehen. Die Erzählung wird auf das geringste Maß eingeschränkt, sowohl für die dem Stück vorausgehenden als die hinter den Kulissen spielenden Vorgänge,

während im griechischen und französischen Drama die Botenberichte den breitesten Raum einnehmen. Je bunter das Bühnenbild ist, desto besser; je rascher die Ereignisse aufeinander folgen, desto größer der Beifall. An Schlachten, Verbrechen, außergewöhnlichen Taten kann nicht genug geschehen. Und alles wird dargestellt, selbst das Undarstellbare. Dies Theater ist das wahre Reich der Phantasie, erhaben über technische Schwierigkeiten, da es von vornherein auf jeden Versuch gegenständlicher Anschaulichkeit verzichtet. Shakespeare kommt der Neigung seines Publikums weit entgegen, aber er macht sich nicht zu seinem Sklaven. Er weiß genau, wo er die szenische Vorführung durch die Erzählung ablösen muß. Wir haben es im „Kaufmann von Venedig" gesehen, wo der Dichter, klüger als seine modernen Interpreten, auf die Darstellung von Shylocks Vaterschmerz verzichtet. Noch weiser zeigt sich seine Selbstbeschränkung im „Wintermärchen". Kaum ein anderer Verfasser hätte es sich versagt, das rührende Wiederfinden zwischen Vater und Tochter, zwischen Leontes und Perdita dem Publikum recht deutlich vor Augen zu rücken; der einsichtsvolle Shakespeare überläßt es V, 2 der Erzählung, da die Szene sonst zur Abschwächung des Schlusses, des Wiedererscheinens der Hermione, geführt hätte. In der Freiheit des englischen Dramas kommt dem Geschmack des Dichters eine viel entscheidendere Bedeutung zu als in den engen Schranken des klassischen. Hier bewahren die Gebundenheit des Stiles und das Streben nach Erhabenheit vor allzu groben Verstößen, dort muß jeder Schritt bewacht werden. Shakespeare hält sich in bewundernswerter Weise von den groben Taktlosigkeiten fern, von denen die Werke seiner Zeitgenossen wimmeln. Webster und Tourneur waren keine geringen Dichter, aber der eine leistet sich in dem „Weißen Teufel" mit dem Tode einer tragischen Person auf dem Voltigierpferde, der andere in der „Tragödie des Atheisten" mit sinnlosen Verkleidungen, die gerade auf dem Friedhofe stattfinden, das Denkbarste an Ungeschmack. Den Gründlingen gefielen die grotesken Einfälle gewiß, desto größer Shakespeares Ruhm, der sie verschmähte.

Mit Meisterschaft versteht er es, eine Handlung zu entwickeln. Seine Expositionen sind beinahe ausnahmslos musterhaft. Mit der instinktiven Sicherheit des geborenen Dramatikers weiß er schon in den ersten Werken an dem entscheidenden Punkte der Vorgänge einzusetzen und mit klarem Verständnis womöglich schon in den ersten Zeilen das treibende Moment eines Stückes hervorzukehren. Das ist der Streit der beiden Familien in „Romeo", der Geist in „Hamlet" und die Hexen in „Macbeth". „Richard III." dagegen beginnt mit einem Monolog, der auf diese Weise schon äußerlich das Alleinsein des Verbrechers, seine Absonderung von der Gesellschaft, zum Ausdruck bringt. Mit einer geradezu raffinierten Kunst läßt der Dichter das bestimmende Moment zur Bezeichnung des tragischen Umschwunges wiederkehren. Der Straßenauflauf erfüllt noch einmal Veronas Gassen, als Romeo Tybalt erschlägt; der Geist erscheint aufs neue, als Hamlet nach dem Schauspiel im Schauspiel im Zimmer der Königin sein Geheimnis ausschwatzt und sich um die Möglichkeit eines Erfolges bringt, Macbeth beschwört zum zweitenmal die Hexen, bevor sein Pfad sich endgültig abwärts neigt. Durch die Wiederholung bringt Shakespeare den leitenden Gedanken einer Dichtung zu vollster Anschauung. Die verwirrende Wirkung der Einbildungskraft wird im „Sommernachtstraum" an einem halben Dutzend Personen nachgewiesen, im „Hamlet" haben drei Söhne den Tod eines Vaters zu rächen, im „Lear" wird das Verhältnis zwischen Kindern und Eltern fünfmal behandelt, und im „Othello" nehmen alle Personen zu der Frage der Eifersucht Stellung. Diese Duplizität der Motive wird, wenn es sein muß, selbst in der Tragödie durch eine besondere Nebenhandlung erkauft. So glücklich wie in der Anlage ist Shakespeare nicht immer im weiteren Ausbau des Dramas. Es kommt ihm alles darauf an, die Handlung möglichst rasch und energisch in Fluß zu bringen und zu erhalten. Darunter leidet häufig die Motivierung. Der Dichter nimmt sich nicht die Zeit; sein Augenmerk ist nur auf das Ziel gerichtet. Umstimmungen von einem Entschluß zum andern vollziehen sich ungerechtfertigt rasch, seelische

Vorgänge, die entwickelt werden müßten, werden als Tatsachen einfach einem Schauspieler in den Mund gelegt und durch einen Monolog verkündet. In dieser Art ist Richards III. einleitendes Selbstgespräch: „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden" und ähnlich des Prinzen Heinz schon erwähnte Rede: „Ich kenn' euch alle." Der Mißgriff ist in den Jugendwerken häufiger, aber selbst in der reifsten Zeit nicht völlig überwunden. Er wiederholt sich in „Cymbeline" III, 3 im Munde des Belarius, und selbst die Monologe Jagos sind nicht frei von solchen ungehörigen Elementen.

Auch die Verknüpfung der verschiedenen Fabeln erscheint häufig nicht glücklich und nur äußerlich. Die Verbindung zwischen den beiden Handlungen im „Lear", zwischen der um den König und der um Gloster, ist durch die Gleichheit des Motivs gegeben. Hier verstehen wir den Weg, den Shakespeares Phantasie genommen hat, in anderen Fällen stehen wir vor einem Rätsel. Wie kam er in „Viel Lärm um nichts" dazu, die ernste Geschichte der Hero mit der heiteren Liebe Benedikts zu verweben? Hier, und ebenso im „Kaufmann von Venedig" fehlt uns das geistige Band, das die verschiedenen Handlungen in der Phantasie des Dichters zu einer Einheit verknüpfte. Selbstverständlich war es keine spekulative Idee, wie sie sich Ulrici ausgedacht hat, aber von einer Willkür kann auch nur insoweit die Rede sein, als der Dichter sich über die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile keine vernunftgemäße Rechenschaft abgab. Ein inneres Erlebnis bildete die Einheit der scheinbar auseinanderfallenden Vielheit und unter dessen Zwang fügte der Dichter die einzelnen Handlungen zueinander, vermutlich ohne sich selbst über den Grund klar zu werden. So viel aber steht fest, er erkannte richtig, daß die Einheit der Handlung im romantischen Drama nicht derselbe Begriff wie im klassischen ist, soweit es ihm durch die Werke Senecas und seiner Nachahmer bekannt war. Hier zielt sie auf eine möglichst einfache Handlung ohne jedes Bei- und Nebenwerk ab, dort besteht sie in einer Einheit des Interesses, das die mannigfaltigen Vorgänge zusammenhält und zu einem gemeinsamen Endergebnis vereinigt. Daran

hält der Dichter mit aller Energie fest; so weit die Wege der verschiedenen Fabeln auseinandergehen, im Ausgang müssen sie zusammenlaufen. Der Vorteil einer Doppelhandlung leuchtet ein: er gibt dem Dichter die Möglichkeit, die leitende Absicht des Werkes mit größerer Klarheit zu entwickeln und seine Menschen, wie es in „Heinrich IV." so meisterhaft geschieht, von verschiedenen Seiten darzustellen: aber es gehört Shakespeares außerordentliches technisches Können dazu, die eine Handlung nicht über der anderen zu vernachlässigen. Unser Dichter versteht es, sie in lebhaftem Gegensatz nebeneinander durchzuführen. Wie fein vollzieht sich im „Kaufmann" der Szenenwechsel zwischen Belmont und Venedig, zwischen den Vorgängen um Portia und Shylock; wie energisch greifen die ernsten und heiteren Szenen in der Historie von Falstaff und dem Prinzen Heinz ineinander!

Für die Wirkung des Kontrastes besitzt Shakespeare eine große Vorliebe. Seine Tragödien kleidet er gern in einen Kampf von Macht und Gegenmacht ein. Bei den Königsdramen oder bei „Macbeth" folgt die Form aus der Natur der Sache, da zwei Parteien um die Herrschaft streiten. Aber auch die Trauerspiele innerlicher Art nehmen eine solche Gestalt an. „Hamlet" erscheint wie ein Ringen zwischen dem Helden und dem König, „Lear" als ein solches zwischen dem greisen Herrscher und dem Anhang der Töchter, und selbst das Seelengemälde „Othello" wird zu einem Kampf zwischen dem Mohren und seinem Gegner Jago. Durch diese Art der Darstellung gewinnt Shakespeare den Vorteil größerer dramatischer Lebhaftigkeit. Die innere Erregung wirkt nach außen, denn Monologe von der Länge der Faustschen hätte sein Publikum niemals ertragen. Für die Kunst, seelische Vorgänge in sichtbare Handlung umzusetzen, bleibt „Hamlet" ein unerreichtes Beispiel, das in dieser Beziehung Goethes „Faust" oder Byrons „Manfred" mit ihrer lyrischen Rhetorik weit hinter sich läßt; in der meisterhaften Verteilung des Stoffes zwischen Spiel und Gegenspiel bezeichnet „Othello" den Höhepunkt Shakespeareschen Technik. Das Tragische streift hier hart an das Quälende: die verzweifelten Aus-

brüche des Mohren wären unerträglich, wenn der Dichter sie nicht durch die humoristisch gefärbten Gespräche Jagos und seines Gimpels Rodrigo ablösen und mildern würde. Shakespeare wußte genau, wie viel des Grausigen er seinem Publikum bieten durfte. Unsere Bühne zeigt die Feinheit der Szenenführung nur selten, da ihr schwerfälliger Apparat den vorgeschriebenen häufigen Ortswechsel nicht gestattet und zur Verschmelzung und Umstellung der kürzeren Auftritte zwingt.

Shakespeare hat, wie das bei einem Schauspieler kaum anders zu erwarten ist, immer die Aufführung im Auge, natürlich die auf seiner Bühne. Die Aktion ist in seinen Werken die notwendige Ergänzung der gesprochenen Rede, ja ein Teil der Dichtung selbst. Der poetische Schaffensprozeß hörte nicht am Schreibtisch des Verfassers auf, sondern erstreckte sich bis auf die Bühne. Ohne die Darstellung bleibt manches unklar. Nach dem Wortlaut ist es in „Richard III." zweifelhaft, ob die Königin Elisabeth im vierten Akt die Werbung des Wüterichs um die Hand ihrer Tochter scheinbar oder wirklich annimmt. Auf dem Theater war jede Ungewißheit ausgeschlossen. Wenn Burbage auftrat, wußte der Zuschauer sofort, ob er in Hamlet einen zwanzig- oder dreißigjährigen Mann vor sich hatte, eine Streitfrage, über die schon viel Tinte vergossen worden ist. Im Gegensatz zu unsern deutschen Dichtern, die der Bühnenwirksamkeit nur ein geringes Verständnis entgegenbringen, berücksichtigt Shakespeare sie immer. Während er schreibt, spielt er zu gleicher Zeit jede Rolle und sitzt auch als Zuschauer im Parkett. Er sieht, wie Goneril die Stirn runzelt, er hört Cordelias wohlklingende Stimme und er ist in der Garderobe dabei, wenn der Darsteller des Shylock sich den roten Bart anklebt. Das Kleinste und das Größte erfaßt er in einer Weise, daß er sowohl die Schauspieler als die Hörer befriedigt. Beiden weiß er es recht zu machen.

Auch die Kunst der Stimmung, in der unser Dramatiker, alle seine Vorgänger weit übertreffend, ein unerreichtes Vorbild für die fernsten Zeiten geworden ist, beruht zum großen Teil auf der klug berechneten Wirkung des Kontrastes. Der Dichter hat es in der

Hand, ein tragisches Ereignis in voller Übereinstimmung mit der umgebenden Außenwelt und der Erwartung der auftretenden Personen eintreten zu lassen. In dieser Art vollzieht sich die Katastrophe Richards III. Der trübe Tag weist auf das einbrechende Verhängnis hin, die Geister der Erschlagenen erheben sich drohend aus ihren Gräbern, und der Held selber fühlt ahnungsvoll seinen Untergang voraus. Doch einen tieferen Eindruck als durch diese Schilderung von grau in grau erreicht der Künstler dadurch, daß er einen Vorgang gerade in die gegenteilige Stimmung hineinschlagen läßt. Shakespeare bevorzugt dies Verfahren, das den tragischen Gehalt in seiner ganzen Bedeutung durch den Gegensatz zur Anschauung bringt. Die Eröffnungsszene des zweiten Teiles von „Heinrich IV." bietet ein treffliches Beispiel. Northumberland wartet auf den Ausgang der Schlacht bei Shrewsbury: eine falsche Siegeskunde wird ihm überbracht und gibt ihm Grund zu einem flüchtigen Triumph, bis ihm endlich die Wahrheit von der vernichtenden Niederlage und dem Tod seines Sohnes bekannt wird. Dieselbe tragische Ironie herrscht in „Romeo". Der verbannte Liebhaber erzählt gerade einen Traum von glücklichster Vorbedeutung, als die Nachricht von Julias Tod bei ihm anlangt. In ähnlicher Weise spricht Duncan von dem friedlichen Aussehen des Macbethschen Schlosses, als er das Haus seines Mörders betritt, und bittet Cäsar einen der Verschworenen kurz vor der Tat, recht nah an seiner Seite zu bleiben. Daß Shakespeare auch in solchen Fällen in klar erkannter Absicht verfuhr und nicht einem instinktiven Gefühl folgte, dafür liefert „Macbeth" einen schlagenden Beweis. Nach der blutigen Tat erklärt die Lady: „Ein wenig Wasser reinigt von dem Mord", sie, die später (V, 1) unter dem Druck der Gewissensqualen zugestehen muß, daß ihre blutbefleckten Hände niemals wieder rein werden wollen. Durch drei Akte bereitet der Dichter auf diesen meisterhaften Effekt vor.

Der Gegensatz zwischen der hoffnungsvollen Erwartung und dem vernichtenden Verlauf der Tragödie gewinnt eine größere dramatische Bedeutung, wenn die günstige Aussicht nicht nur auf

einem Irrtum oder subjektiver Stimmung beruht, sondern tatsächlich den Pfad zu einem glücklichen Ausgang bietet. Hamlet hat keine Möglichkeit mehr, den Auftrag des Geistes zu vollziehen, da wird er durch eine Reihe unvorausgesehener Fügungen nochmals nach Dänemark zurückgeführt und in die Lage versetzt, Rache für den toten Vater zu nehmen. Gerade unmittelbar vor der Katastrophe wendet Shakespeare den Kunstgriff mit Vorliebe an, um durch die letzte Aussicht eines guten Erfolgs eine erhöhte Spannung zu erregen und das Interesse noch einmal anzufachen. Das scheint der feinsinnigen Bemerkung Otto Ludwigs über die tragische Erwartung zu widersprechen, nach der dem Zuschauer in jedem Moment des Trauerspieles der unglückliche Ausgang als unumgängliche Notwendigkeit vor Augen stehen muß. Aber nur scheinbar. Die Möglichkeit ist zwar gegeben, daß Hamlet die Tat vollbringt, aber wer seinen Charakter kennt, der weiß auch, daß er von ihr diesmal so wenig Gebrauch machen wird wie bei früheren Gelegenheiten. Dasselbe ist in „Othello" der Fall. Endlich entschließt der Mohr sich zu einer Aussprache mit Desdemona IV, 2, dem Mittel, das ihn so leicht aus seinem Irrtum hätte reißen können, und das objektiv noch jetzt eine Möglichkeit einer Verständigung gewährt. Der Zuschauer atmet auf; aber er muß sich sagen, daß die Verblendung des Helden schon zu weit vorgeschritten ist, daß diese letzte Hoffnung auf Rettung sich in das Gegenteil verkehren wird, und daß sie die Katastrophe nur beschleunigen kann. In der letzten Spannung drängt sich wie in einer verkleinernden Linse noch einmal die ganze Tragödie zusammen; noch einmal erwachen Furcht und Hoffnung, um bald darauf in der Erlösung des Todes zu verlöschen.

Auch in diesem Falle bietet die häufige Wiederholung dieses Kunstgriffes die Gewähr, daß es sich um ein durchaus planmäßiges und überlegtes Verfahren des Dichters handelt. Je tiefer man sich in Shakespeares Technik versenkt, desto größere Feinheiten ergeben sich. Statt des blinden Ungestümes, das die ältesten Biographen zu erkennen glaubten, statt der genialen Willkür, die selbst Schiller bei ihm annahm, walten überall die sorgsamste Berechnung und

klarste Erkenntnis des poetisch und szenisch Wirksamen. Der große Dramatiker arbeitete mit einer ausgesuchten Raffiniertheit, wie sie von seinen Zeitgenossen keiner, von späteren Dichtern nur die erfahrensten Techniker wie Ibsen und Sardou besessen haben. In den reifen Tragödien ist auch nicht ein Wort dem Zufall überlassen, sondern alles und jedes beruht auf der tiefsten Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst. Selbst in den Jugendwerken zeigt sich keine Spur von dem angeblichen genialen „Drauflosschaffen", sondern schon in ihnen herrscht, wie wir gesehen haben, oft eine ausgeklügelte Nachahmung der älteren Vorbilder. Ben Jonson hat wieder Recht, wenn er das Urteil über seinen großen Rivalen dahin zusammenfaßt:

Ein Dichter wird gebildet wie geboren.

Noch eine Seite von Shakespeares Kunst bedarf einer Erwähnung, weil auch sie einen Beitrag zu der Erkenntnis von der Kunstfertigkeit des Dichters liefert, das ist die ihm eigentümliche Behandlung der Zeit, auf die schon bei der Besprechung des englischen Dramas hingewiesen ist. Die Quellen des Dichters, d. h. nicht nur die Novellen und Erzählungen, sondern auch die älteren Stücke, die er verwertete, tragen epischen Charakter; die erzählten Vorgänge liegen dort gleichmäßig abgeschlossen in der Vergangenheit. Die Zeit spielt für sie keine Rolle, sondern sie genießen die volle Freiheit des Berichterstatters, von einem jüngeren Ereignis zur Klärung oder Wahrung des Zusammenhanges auf ein älteres zurückzugreifen. Der Dramatiker folgt ihnen genau, und so kann es vorkommen, daß er wie beispielsweise in „Cymbeline" ein späteres Geschehnis vor einem andern bringt, das diesem nach zeitlicher Berechnung voraufgehen muß. In dem erwähnten Stück müßte die Rückkehr des Jachimo II, 4 nach Florenz später erfolgen als der Empfang des römischen Gesandten am britischen Hof III, 1; im Schauspiel kehrt sich die Reihenfolge um. Shakespeare ist aber ganz Dramatiker, die Vergangenheit der Erzählung wird unter seinen Händen zur Gegenwart der Bühne. Die Handlung wird nicht als etwas Abgeschlossenes dargestellt, sondern rollt im Augenblick vor-

über. Dadurch kommt eine merkwürdige doppelte Zeitrechnung in seinen Werken zustande, eine epische und dramatische. „Othello" bietet das auffallendste Beispiel. Nach den Zeitangaben vollziehen sich die Ereignisse des Stückes, soweit sie auf Cypern spielen, in zwei Tagen, die der letzten drei Akte sogar innerhalb von vierundzwanzig Stunden. Das ist natürlich unmöglich, nur eine Vorspiegelung der dramatischen Konzentration auf epischer Grundlage. Eine zweite Berechnung läuft nebenher, die die Minuten zu Stunden, die Stunden zu Tagen ausdehnt. Shakespeares Kunst erreicht es, die beiden Methoden so zu verbinden und ineinander aufgehen zu lassen, daß der Begriff der Zeit wie durch Zauberei aufgehoben erscheint. Wie sein Theater zum Weltall, so verwandeln sich die drei Stunden der Aufführung zur Weltgeschichte.

Der Dichter war kein Mann, der von seiner olympischen Höhe auf das Publikum herabsehen und nur seiner Muse leben durfte. Er mußte mit den Forderungen des Tages rechnen und dem süßen Pöbel geben, was des Pöbels ist. Geschäftsrücksichten zwangen ihn, Lustspiele zu schreiben, wenn ihm jede heitere Stimmung fehlte. Es ist nicht verwunderlich, daß der Witz in solchen Fällen dürftig fließt. Aber traurig bleibt es, daß der große Dichter die mangelnde Komik durch die Zote, die nur durch die Gemeinheit Gelächter erregt, ersetzen mußte. Auch in das Gezänk des Tages wurde er hineingezogen. Das Theater bildete in der Zeit der Elisabeth nicht nur ein Kunstinstitut, sondern auch eine Art öffentlichen Marktes, eine Neuigkeitsbörse, wo alle politischen und literarischen Ereignisse einen Widerhall fanden. Meist unter einer durchsichtigen Maske, um die Zensur zu täuschen. Wir haben gesehen, daß „König Johann" und der „Kaufmann von Venedig" durch historische Vorgänge angeregt wurden, und wir müssen damit rechnen, daß die komischen Partien in den meisten Dramen eine aktuelle Nebenbedeutung besitzen, wie auch die Gestalten selbst nach lebenden, den Zuschauern vertrauten Vorbildern geschaffen sein mögen. Für uns ist es unmöglich, sie zu enträtseln; für das Publikum der alten Theater bildete es aber einen besonderen Reiz, wenn es etwa in

Falstaff den runden Bauch und das behäbige Doppelkinn des dicken Chettle oder in Junker Tobias die Züge des trinkfrohen Ben Jonson wiedererkannte. Jeder spitzte die Ohren, wenn Shylock mit dem charakteristischen roten Bart des Rodrigo Lopez auftrat, oder wenn in „Heinrich V." bei Schilderung der englischen Siege geflissentlich auf die Taten des beliebten Feldherrn Essex hingewiesen wurde. In diesen Fällen stören die Anspielungen nicht; sie halten sich in den Grenzen des Dramas. An anderer Stelle gehen sie jedoch darüber hinaus, wie z. B. in „Hamlet" die Ausfälle gegen das Kindertheater, unter dessen Konkurrenz der Globus zu leiden hatte. Für uns besitzen solche rein persönlichen Äußerungen des Dichters das höchste Interesse; aber in die Tragödie gehören sie so wenig wie die paar von Schiller zurückgewiesenen Xenien in den „Faust", die Goethe dort unter dem Titel „Oberons und Titanias Hochzeit" untergebracht hat. Des verständnisinnigen Lächelns der Zuschauer waren die Anzüglichkeiten aber sicher. Immerhin sind solche Abschweifungen bei unserem Dichter seltener als bei irgendeinem seiner Kollegen, sei es, daß er eine zu hohe Meinung von seinem Werk hatte, sei es, daß eine vornehme, im sechzehnten Jahrhundert nicht gerade häufige Zurückhaltung in seinem Wesen lag. Die Renaissance leistete an Ruhmredigkeit das Unglaublichste; eigenes Lob und Schmähung der Gegner waren von dem literarischen Beruf gar nicht zu trennen. Ben Jonson konnte kaum ein Stück in die Welt senden, ohne ihm eine Herabsetzung der Kollegen in Apoll vorauszuschicken, die selbstverständlich auf eine Verherrlichung der eigenen Person hinauslief. Bei Shakespeare fehlen alle Prologe, Einleitungen und Vorreden mit reklamehafter Anpreisung der eigenen Ware. Schon seine Titel zeichnen sich durch Einfachheit vor der Tagesmode aus. Er selbst hat nur die beiden epischen Gedichte „Lucrezia" und „Venus und Adonis" benannt, und die Namen der Hauptpersonen sind alles, was er auf das Titelblatt setzte. Auch in den Widmungen der Gedichte findet sich kein Wort von Selbstlob. Eine Huldigung für den Gönner war natürlich unerläßlich, aber auch sie klingt bescheiden, verglichen mit dem be-

täubenden Weihrauchdunst, den andere Schriftsteller zu Ehren des Patrons aufsteigen ließen. Selbst der Monarchin gegenüber trat Shakespeare aus seiner Zurückhaltung nicht heraus und verschmähte die taktlosen Schmeicheleien, die die Marston, Dekker und Jonson bei den unpassendsten Gelegenheiten nach der Sitte der Zeit anzubringen liebten. Die hübsche Allegorie im „Sommernachtstraum", die auf Elisabeth gedeutet werden kann, die vermutlich von fremder Hand eingeschobene Huldigung in den „Lustigen Weibern" und die Lobeserhebungen in „Heinrich VIII.", die längst nach dem Tode der Gefeierten das Licht der Lampen erblickten, sind alles, was den großen Dichter bei der Nachwelt in den Ruf des Schmeichlers gebracht hat. Selten ist ein Vorwurf grundloser erhoben worden. Selbst die durch dramatische Gründe gebotene Änderung in „Macbeth", daß abweichend von der Chronik der Titelheld allein schuldig, Banquo aber frei von Verbrechen ist, soll eine „niedrige Schmeichelei" für Jakob I. enthalten, der seine Abstammung auf diesen sagenhaften Helden zurückleitete. Banquo wird dabei nicht gerühmt, sondern gerade nur als rein von Blutschuld hingestellt. Die Schmeichelei mußte damals schon kräftiger aufgetragen werden, um als solche überhaupt nur empfunden, geschweige belohnt zu werden. Ausdrücke wie „Wunder der Natur", „Kleinod des Menschengeschlechtes", Vergleiche mit allen unsterblichen Wesen des Altertumes schlugen täglich an das Ohr der Elisabeth.

Treten wir nun dem Inhalt der Shakespeareschen Kunst näher, so gipfelt sie in der unerreichten Meisterschaft der lebenswahren Menschendarstellung. Dantes Ideenkreis mag weiter sein, Calderon eine regere Phantasie, Goethe ein tieferes Innenleben besitzen als der englische Dichter; in der Zeichnung der Gestalten reicht keiner an ihn heran. Seine Seelenkunde, mit der er der Menschenbrust das letzte Geheimnis entwindet, wird selbst von solchen, die sonst kein gutes Haar an Shakespeare lassen, bereitwillig anerkannt. An seine Personen tritt man wie an lebende Wesen, nicht wie an Gebilde der Phantasie heran. Man mißt sie nicht auf ihre innere

Wahrheit an wirklichen Menschen, sondern die wirklichen Menschen an ihnen wie an feststehenden Vorbildern für alle Zeiten. In ihrer Erscheinung sind sie oft rätselhaft und schwer begreiflich, aber niemals unnatürlich. In Cäsar sieht der eine den machtvollen Imperator, der andere einen von Größenwahn angefressenen Schwächling; Brutus erscheint diesem als ein idealer Held, jenem als der auf die Weltbühne verpflanzte Stubenhocker; die Erklärungen über Hamlets Charakter sind Legion, aber es blieb der neuesten deutschen Forschung vorbehalten, ihm die Lebensfähigkeit und Wahrheit abzusprechen. Er und die übrigen Shakespeareschen Gestalten sind eben wirkliche Menschen und darum nicht leicht in eine Formel aufzulösen. Manche seiner Stoffe scheint der Dichter nur gewählt zu haben, um eine Bravourleistung seiner Seelenkunde zu liefern, um die Fabeln mit ihren törichten Abenteuern wie in „Maß für Maß" oder „Ende gut, alles gut" auf einen psychologischen Hauptnenner zurückzuführen. Ein Mißgriff in dieser Beziehung kommt bei ihm kaum vor, und es war eine der schwächsten Stunden Shakespeares, als er in jenem ersteren Drama den Herzog und Isabella verheiratete, um das tiefernste Werk einem lustspielartigen Ausgang zuzusteuern.

Das klassische Drama beschränkt sich auf die Darstellung von Typen, Shakespeare individualisiert. Der Unterschied liegt in der Bühne begründet. Das englische Theater stellte den Schauspieler als Menschen unter Menschen in die Mitte des Publikums, das griechische rückte ihn in weite Entfernung als eine beinahe überirdische Erscheinung. Äschylos, Sophokles und ebenso ihre Nachahmer Corneille und Alfieri zeichnen die Menschen nur in einzelnen markigen Strichen, ausschließlich von der der Handlung zugekehrten Seite. Ihre „idealischen Masken", wie sie Schiller nennt, sind an sich nicht weniger lebenswahr als die Personen des romantischen Dramas, aber es fehlt ihnen das Maß der Durchbildung, das Hamlet, Jago, Lear uns so nahe bringt wie Leute, mit denen wir in jahrelangem innigsten Verkehr gestanden haben. Jene gleichen den hoheitvollen, antiken Statuen eines Phidias,

während Shakespeares Gestalten gerade dadurch so echt wirken, daß sie nicht nur in ihren heroischen, sondern auch alltäglichen Eigenschaften geschildert sind, also gerade von der Seite, die der Mensch am liebsten für sich behält, besonders wenn er gezwungen ist, in der grellen Beleuchtung der Öffentlichkeit zu erscheinen. Wenn nach dem Ausspruch Napoleons kein Mensch in den Augen seines Kammerdieners groß ist, so gibt es bei Shakespeare überhaupt keine großen Menschen; denn er versäumt nie, sie auch in dem Zustand vorzuführen, in dem der Kammerdiener sie sieht. Antonius gewinnt eine Schlacht und zur Feier des Sieges betrinkt er sich, Prinz Heinz überwindet Percy, aber nach dem Kampf bekommt er einen ganz gewöhnlichen Durst nach Dünnbier, und Coriolan wischt sich nach den Anstrengungen des Tages den Schweiß von der Stirn. Wie Donatello seinem Niccolò da Uzzano nicht die Warze im Gesicht schenkt, so zeigt Shakespeare seine Menschen mit allen Schwächen und Häßlichkeiten. Die ideal schönen Formen eines Praxiteleischen Hermes würden durch Warzen auf das fürchterlichste verunziert; ein Held Racines hat niemals geschwitzt. Vor dem durchdringenden Blick unseres Dichters halten der gekünstelte Heroismus und die stilisierte Schönheit der klassischen Schule nicht stand. Aber es wäre falsch, ihn darum kurzweg als Realisten zu bezeichnen, wenn auch jede revolutionäre, auf Realismus drängende literarische Bewegung im Zeichen Shakespeares zu kämpfen vorgegeben hat. Er gehört zu keiner Schule, er ist wie das Leben selbst frei von jeder Einseitigkeit, und wie bei diesem liegt das Geheimnis seiner Menschenbildungskunst in der glücklichen Mischung von Realismus und Idealismus. Bewundernswert ist dabei die Sicherheit, mit der Shakespeare zwischen beiden Stilarten die Mitte zu halten weiß. Die Allgemeinheit des Idealismus führt leicht zu verschwimmender Unwirklichkeit, der Realismus dagegen zu einer allzu genauen Beobachtung von Einzelheiten, hinter denen das Gesamtbild verschwindet. Beide Fehler vermeidet unser Dichter und selbst bei der Schilderung von Sonderlingen, wie des melancholischen Jaques, verfällt er niemals in das Absonderliche, sondern versteht es, im Individuum den

allgemein-menschlichen Gehalt zu bewahren. Andere Dichter legen Wert darauf, ihre Charaktere gleich bei dem ersten Erscheinen zu klären; so verfährt der große Dramatiker zu Beginn seiner Tätigkeit. Später wird er zurückhaltender. Hamlet, Othello, Antonius enthüllen sich erst im Laufe der Handlung. Auch darin gleichen sie wirklichen Menschen, die man erst nach langer Bekanntschaft völlig und von allen Seiten kennen lernt.

Die Menschenkenntnis des Dichters geht natürlich in erster Linie aus einem intuitiven Erfassen hervor, aber auch diese Seite seiner Kunst ist in beständigem Wachsen begriffen. Ein Vergleich der Gestalten in „Heinrich VI." mit denen des „Hamlet" oder „Lear" beweist das zur Genüge. Psychologische Studien trieb Shakespeare natürlich nicht, und wenn er sie trieb, so konnte er nur eine Psychologie lernen, die sich auf den falschen physiologischen Begriffen aufbaute, die, von Plato und Aristoteles, von Hippokrates und Galenus ausgebildet, zu seiner Zeit noch unerschüttert in Geltung waren. Nach ihnen bestand der Mensch aus Seele und Körper, zwischen denen halb materielle, halb geistige „Spirits" die Verbindung erhielten. Die Seele wieder verteilte sich auf drei Zentren, das Hirn, den Sitz der Vernunftregung, das Herz, wo die Affekte und Gefühle hausten, und endlich die Leber, der einzelne begehrende Kräfte zugewiesen wurden. Ausdehnung und Zusammenziehung, Wärme und Kälte, Trockenheit oder Feuchtigkeit sollten auf die Tätigkeit der Muskeln einwirken und durch ihre Veränderungen das seelische Leben des Menschen bestimmen. Glücklicherweise verließ der Dichter sich mehr auf eigene Wahrnehmungen als auf diese wissenschaftlichen Theorien. Mit der Beobachtung des menschlichen Tuns beschäftigte die Renaissance sich sehr angelegentlich. An den Höfen wurde jeder Schritt und jedes Wort geprüft; die Kunst der Diplomatie kam damals auf, die aus dem äußeren Anschein, dem Benehmen und Reden, die wirklichen Absichten zu erforschen suchte, und die Worte zur Verschleierung des Gedankens benutzte. Shakespeare ist hierin Meister. Hinter den königlichen Phrasen Richards II. entdeckt er den ohnmächtigen Komödianten,

hinter Jagos Biederkeit den ausgemachten Schurken, hinter Petruchios Raufboldmanieren ein edles, männliches Herz. Sein Beruf als Schauspieler unterstützte ihn dabei. Er spielte jede Rolle selbst, während er sie schrieb; er dichtete nicht, sondern durchlebte seine Menschen.

Wenn wir nun die Frage aufwerfen, was Shakespeare an seinen Gestalten fesselte, so fällt bei dem ersten Blicke auf, daß die Frauen in seinen Dramen, besonders in den Tragödien, weit zurücktreten. Die Welt des Dichters ist in erster Linie die des Mannes; seine größten Meisterwerke heißen „Macbeth", „Hamlet", „Lear", „Othello". Die Frauen spielen die zweite Rolle, und unter allen weiblichen Gestalten ist mit Ausnahme der Cleopatra keine, die psychologisch so durchgebildet wäre wie die männlichen Helden. Ihre Charaktere sind aus weniger Elementen zusammengesetzt, einfacher und einheitlicher als die der Männer, das Gebiet ihrer Wünsche und Leidenschaften ist begrenzter. Der Dichter hat bei ihnen mehr das Sein, beim Mann dagegen das Werden im Auge; sie ermangeln der Entwicklung im Guten wie im Bösen. Das Überwuchern der Frau in der Poesie ist immer ein Zeichen des Verfalles; die großen Ideen werden zugunsten ausgeklügelter Probleme aufgegeben, der psychologische Versuch tritt an Stelle der Leidenschaft. Das ist bei Euripides im Vergleich zu Äschylos, bei Racine im Vergleich zu Corneille der Fall, und die Erscheinung des Niederganges zeigt sich bei Shakespeares Nachfolgern, während er selbst durch und durch männlich und gesund empfindet. Ehrgeiz und Herrschsucht gelten ihm als die stärksten Triebfedern des Menschen. Sie reißen ihre Träger zu ungeheureren Taten hin und nehmen einen breiteren Raum in der Welt ein als die Liebe zur Frau, die mit dem Jugenddrama von „Romeo und Julia" abgetan war und später nur noch unter besonderen Umständen wie in „Othello" und „Antonius und Cleopatra" das Interesse des Dichters erregte. Damit hängt es zusammen, daß seine Helden immer älter werden. Romeo ist ein Jüngling, im ersten Teil von „Heinrich IV." spielt der Prinz Heinz die Hauptrolle, in der

zweiten Hälfte überwiegt die Gestalt des alternden Königs. Macbeth, Othello, Coriolan sind reife Männer, Lear ist sogar ein achtzigjähriger Greis. Dem Dichter zerrann frühzeitig die Freude an der bunten Welt des Jünglings, und als Träger seiner wachsenden Erfahrung brauchte er ernstere und größere Gestalten. Hamlet zählte im ersten Entwurf nur zwanzig Jahre; später machte ihn Shakespeare zu einem Dreißigjährigen, denn der knabenhafte Held bot dem Dichter nicht die Möglichkeit zu der größeren Vertiefung, die er brauchte. Auch darin äußert sich Shakespeares männliches Empfinden, daß die Kraft in seinen Augen als die höchste Eigenschaft gilt. Selbst verworfene Verbrecher wie Richard III. und Edgar im „Lear" werden von ihm mit großer Sympathie gezeichnet, wenn sie nur die Stärke zum Handeln besitzen; der Schwächling dagegen, mag er nun König Johann, Richard II. oder gar Hamlet heißen, muß ohne Mitleid zugrunde gehen. Die übermäßige Hingabe an die Liebe zum Weibe bedeutet immer eine Schwächung des Mannes, während Ehrgeiz und Herrschsucht seine Kräfte auf das äußerste zu steigern vermögen. Auch diese Leidenschaften sind bei Shakespeare immer verderblich; sie reißen nur nieder, während er die aufbauenden Faktoren, die sie in sich schließen, für die Tragödie nicht gebrauchen kann. Diesen Gestalten mit dem schrankenlosen Willen und der noch schrankenloseren Phantasie gilt die Bewunderung des Dichters und sie stattet er mit allen Vorzügen des Geistes und des Körpers aus. Neben sie stellt er gerne einfache, in sich gefestigte Charaktere wie Kent und Horatio, die kräftig und treu ihr Schicksal bis zum letzten Ende austragen, Männer, die dem idealen Jüngling des Sonettes 94 gleichen,

> der von der Macht zu schaden nicht verführt
> die Taten, die er könnte, nicht begeht,
> der andre rührt, doch selber ungerührt,
> kalt wie ein Stein in der Versuchung steht.

Diese Gestalten, „mehr alte Römer" als moderne Menschen, sind unter dem Einfluß von Senecas Stoizismus erwachsen. Sie bilden das vernunftgemäße Ideal des Dichters. Man fühlt es, daß er,

dessen heißes Herz gewiß unter dem Übermaß der Leidenschaft und Einbildungskraft furchtbar litt, auf diese Männer mit neidvoller Sehnsucht blickt. Aber trotzdem behalten sie etwas Nüchternes, sie sind im letzten Ende Erzeugnisse des Verstandes, der bewußten Tätigkeit, und nur die Treue, mit der sie sich für den Helden opfern, verleiht ihnen Adel und Größe.

Das Drama setzt eine Wandlungsfähigkeit des Verfassers voraus wie keine andere literarische Gattung. Der Dichter muß nicht nur in dem Gedanken seines Werkes, sondern in jeder einzelnen Person leben; er muß sein eigenstes Wesen opfern, um in seinen Gestalten wieder aufzuerstehen. Diese Selbstentäußerung war es, die Goethe in reiferen Jahren so mit Entsetzen erfüllte, daß er schon den Gedanken, seine reichen Kräfte auf dramatischem Gebiet zu betätigen, mit Schaudern zurückwies. Von allen modernen Dichtern hat auch nur Shakespeare dieses Ziel erreicht. Nur er besaß die Vielseitigkeit, um innerhalb eines Werkes Spiel und Gegenspiel mit gleichem Recht zu Worte kommen zu lassen, sich selber in einem Werke auszuleben und dieses sein eigenstes Wesen zu gleicher Zeit durch einen Gegner zu bekämpfen. Tausendseelig hat ihn ein englischer Kritiker genannt, und es übersteigt in der Tat alles menschliche Fassungsvermögen, daß ein und derselbe Mann etwa zu gleicher Zeit die Empfindungen Romeos und Richards III. teilen konnte, daß er in demselben Jahr die Welt von „Julius Cäsar", „Heinrich V." und „Was ihr wollt" zu durchleben vermochte, daß er in einem Werk sich in Othello und Jago zu verwandeln verstand. Nicht einer kühlen Objektivität, die die Kunst nur als ein Handwerk treibt, wie behauptet ist, verdankt Shakespeare diesen Erfolg; denn seine Gestalten sind keine Ausgeburten des überlegenden Verstandes, sondern Erzeugnisse einer leidenschaftlich erregten Energie, einer staunenswerten Vielseitigkeit, die sich durch die Phantasie in alles Menschliche hineinzuleben weiß. Freilich auch seine Menschen haben gemeinsame Züge, die sie als Kinder desselben Vaters ausweisen, und wenn die Familienähnlichkeit nur darin bestände, daß sie alle, selbst

seine Dummköpfe, geistreich sind. Wie Gott, so schafft auch der Dichter die Menschen nach seinem Bilde. Selbst der größte schöpferische Genius vermag nicht mehr als das wiederzugeben, was er in sich trägt, und mit seinem Geist das zu beleben, was er um sich sieht.

Hinter den Gestalten der „Iphigenie" und des „Tasso" erkennen wir Goethe und seinen Kreis, Karl August, Charlotte von Stein, Corona Schröter, eine Gesellschaft edel und rein empfindender Menschen. Die Personen des Dramas haben die Aufgabe, sich in ihrem Fühlen und Denken dem vornehmen Kreis anzupassen. Die auf das Materielle gerichteten Wünsche müssen unterdrückt werden, um einem Leben innerhalb des Schönen und Guten zu genügen. Bei Racine wallt der Strom etwas weiter. Wir befinden uns am Hof eines gewaltigen Fürsten; tapfere Feldherren und weise Staatsmänner stehen ihm zur Seite, aber in der Tragödie legen sie Panzer und Toga ab und erscheinen nur in dem höfischen Prachtgewand, um sich der Galanterie zu überlassen. Der Hofton beherrscht das Drama: man spricht und benimmt sich so, wie man vor den Augen des Monarchen und der schönsten Herzoginnen dastehen möchte. Die Leidenschaften müssen sich dem Anstand und dem Zeremoniell unterordnen. Calderons Welt ist freier; hier wird gekämpft und gerungen, hier brechen die natürlichen Triebe hervor, aber sie werden gebändigt durch den unerbittlichen Zwang des Ehrgesetzes, durch die Heiligkeit der Kirche und der irdischen Majestät. Das deutsche, französische und spanische Schauspiel zeigt den Menschen innerhalb bestimmter durch die Kultur gezogener Schranken, die er für sein Denken und Handeln als maßgebend anerkennt. An ihnen bricht sich der Wille des Individuums. Die Shakespearische Welt bewegt sich nicht in so engen Grenzen, und dem entsprechend kennt auch Shakespeares Drama solche Rücksichten nicht. Hier erscheint der Mensch in seiner innersten Natur, wild, grausam, roh, egoistisch, der entsetzlichsten Schandtaten fähig, aber auch im Moment des Impulses bereit, die größten Opfer zu bringen. Daraus folgt, daß Shakespeare überhaupt

keine Helden hat, die für ein Ideal kämpfen und fallen; der Wille des natürlichen Menschen beschränkt sich auf irdische Güter, der Eigennutz regiert ihn. Der spanische Glaubenstreiter ist ihm so fremd, wie ein Faust, den der Wissensdrang über die Grenzen des Irdischen hinausführt. Die Gestalten des englischen Dichters gehören ganz der Erde an, über deren Schranken ihr Denken und Begehren nicht hinausgeht. Seine Menschen können nicht die ästhetische Kultur eines Tasso, den untadeligen Anstand eines Britannicus besitzen: sie sind ausschließlich ein Produkt der Sinne und der Leidenschaft. Ihre Entschlüsse werden durch den Affekt, nicht durch klare Überlegung erzeugt. Alle abgeleiteten Gefühle wie Dankbarkeit, Gemeinsinn, selbst Vaterlandsliebe spielen bei ihnen nur eine untergeordnete Rolle und brechen vor der Gewalt der Leidenschaft wie Halme im Sturm zusammen. „Heinrich VI." eröffnet eine Welt, für die kaum die Anfangsbegriffe der Sittlichkeit existieren. Die York und Lancaster folgen besinnungslos ihren Trieben, mögen sie zum Erfolg oder zum Untergang führen. Erst mit der wachsenden Reife des Dichters gewinnt das Sittengesetz eine größere Bedeutung. Nicht, daß es den Charakter der Shakespeareschen Menschen verwandeln könnte. Macbeth greift so rücksichtslos nach der Krone wie Richard III., aber sein Gewissen bleibt nicht stumm. Er weiß, daß seine Tat weder im Himmel noch auf Erden gedeihen kann, jedoch vollbringen muß er sie. Sie ist der notwendige Ausfluß der ungezügelten Leidenschaft, vor der keine vernunftgemäßen Erwägungen standhalten. Iphigenie schwankt zwischen Dankbarkeit gegen Thoas und Sehnsucht nach der Heimat, die Helden Racines zwischen Pflicht und Liebe, Calderons Spanier zwischen den Geboten der Ehre und ihren egoistischen Neigungen; der innere Konflikt ist die Seele dieser Dramen und, wie der Dichter Alfieri meint, des Dramas überhaupt. Bei dem größten Tragiker aller Zeiten, bei Shakespeare, ist ein solcher kaum vorhanden. Nur schwache Charaktere wie Brutus und Hamlet leiden darunter; bei den starken kommt er nicht auf, denn der Affekt ist bei ihnen so mächtig, daß jedes

andere Bedenken oder Empfinden von ihm im Keime erstickt wird. Die Worte der Euripideischen Medea:

> Ich weiß, wie schrecklich meine Tat erscheinen wird,
> doch Leidenschaft zwingt jede Regung meiner Brust,
> die Leidenschaft, die Menschen höchstes Elend bringt,

treffen den Kern der Shakespearischen Menschen. Coriolan kennt sein Schicksal, aber die Wut reißt ihn besinnungslos hin, dem Pöbel seine Verachtung ins Gesicht zu schleudern; neben Romeos und Julias Liebe kommen Gewissen, Kindespflicht, praktische Bedenken nicht einen Augenblick zu Wort. Angelo erwidert in „Maß für Maß" II 2 auf die Vorstellungen der Isabella, was er nicht wolle, vermöge er auch nicht, und mit diesen Worten bezeichnet er das innerste Wesen der Shakespeareschen Menschen, das Aufgebot aller Vernunftgründe ist gegenüber ihrem Willen wirkungslos. Sie sind unfrei, der Dichter zeichnet seine Gestalten unter dem Gesichtspunkt der Notwendigkeit, der Willensunfreiheit, der Unveränderlichkeit des Charakters. Sie handeln unter einem immanenten Zwang. Tasso läßt sich durch die Zusprache Antonius, Racines Titus in „Bérénice" durch die Reden des Paulinus bestimmen: es sind wohlerzogene, in sich freie Menschen, die der Stimme der Überlegung gern Gehör schenken. Bei Shakespeare sind solche Ermahnungen zwecklos, sie erreichen höchstens das Gegenteil und stauen wie ein Wehr den Strom der Leidenschaft noch gewaltiger an. Im „Wintermärchen" wird Leontes' Eifersucht durch Paulinas vernünftige Vorstellungen nur auf das Äußerste gesteigert, und selbst das Orakel des delphischen Gottes bringt ihn nicht zur Besinnung. Othello gleicht ihm. Mit dem Moment, da die Eifersucht von seiner Seele Besitz genommen hat, hört und sieht er nur noch das, was der Leidenschaft als Stütze dient. Jago könnte ihm eine noch plumpere Intrige vorgaukeln; dem, der sich belügen lassen will, und seiner Natur nach belügen lassen muß, genügt jedes Blendwerk. Capulet, kein liebloser Vater, droht bei dem leisesten Widerspruch sein Kind auf die Straße zu werfen, eine Drohung, die Lear wirklich ausführt, obgleich Cor-

delia, die ihm teuerste von seinen Töchtern, dem hitzigen Alten nur die gewünschte Antwort schuldig geblieben ist. Der Charakter der Shakespeareschen Menschen kann niemals durch Vernunftgründe oder äußere Einwirkung verändert werden. Die einmal erregte Leidenschaft kann nicht beschwichtigt, sondern nur durch einen noch stärkeren Affekt überwunden werden. Die Leute entscheiden sich ja nicht in der einen oder andern Richtung, sondern müssen. Daher kommen die plötzlichen Gefühlsumschläge, deren Raschheit und Heftigkeit uns oft rätselhaft erscheinen, weil wir den Menschen im Gegensatz zu der Auffassung des Dichters als ein nach Überlegung handelndes Wesen zu betrachten gewohnt sind. In den „Beiden Veronesern" haben wir die überraschende Sinnesänderung Valentins gesehen; in „Heinrich VI." ist Warwick der wildeste Anhänger Yorks, doch eine Kränkung (Dritter Teil III, 3) genügt, um ihn zum fanatischen Vorkämpfer der Lancaster zu machen; im „Wintermärchen" endlich bedarf es nur eines falsch ausgelegten Blickes oder Händedruckes der Hermione, und Leontes' langjährige, erprobte Freundschaft zu Polixenes räumt der Eifersucht und dem tödlichsten Hasse das Feld. Ein neuerer Forscher, der früh verstorbene Wetz, vergleicht vortrefflich die Umstimmung des Herzogs von Burgund durch die Jungfrau von Orléans bei Schiller und Shakespeare. Der deutsche Dichter wendet sich an die edelsten Gefühle wie Vaterlandsliebe, Sittlichkeit und Gerechtigkeit; bei dem Engländer kommt es nur darauf an, die Leidenschaft des Herzogs, die bis dahin gegen die Franzosen gewütet hat, in eine andere Richtung zu leiten und gegen seine bisherigen Bundesgenossen aufzustacheln.

Unter demselben Gesetz steht die Liebe, auch sie ist unfrei. Racines Menschen legen sich jedesmal die Frage vor, ob das Ziel ihrer Neigung diese herrlichen Gefühle auch verdiene, bei Shakespeare hängt die Liebe nicht von Gründen ab. Einen unwürdigeren Gegenstand als Cleopatra, Cressida oder Bertram in „Ende gut, alles gut" kann es nicht geben, aber sie werden mit nicht geringerer Inbrunst als Julia oder Imogen geliebt. Das Gefühl ist eine Naturkraft, und als solche kann es nicht anders, als bei der ersten

Begegnung der beiden für einander bestimmten Wesen hervorbrechen. Racines Liebe dagegen ist eine Tugend, die man sich unter Anlehnung an berühmte Vorbilder allmählich anerziehen kann, ein weise gemäßigtes Gefühl, wie es mit dem Zusammenleben einer hochkultivierten Gesellschaft verträglich ist.

Versteht man unter Tugend die bewußte Befolgung als gut erkannter sittlicher Prinzipien, so sind Shakespeares Menschen überhaupt nicht tugendhaft. Sie handeln nie nach Grundsätzen, sondern immer aus ihrem unmittelbaren Gefühl heraus. Das Gefühl ist es, das den Frauengestalten unseres Dichters eine Reinheit verleiht, die sie über alle ihre literarischen Schwestern erhebt. Sie scheuen das Gemeine, nicht weil es durch Sitte und Gesetz verboten ist, sondern als etwas Wesensfremdes, das ihrer innersten Natur widerstrebt. Gerade dadurch, daß sie sich ihren guten Eigenschaften wie ihrer Liebe rein gefühlsmäßig überlassen, schwingen sie sich zu einem Opfermut und Heroismus empor, die der von Grundsätzen getragenen Anstrengung unerreichbar bleiben. Sie können für ihre Neigung alles wagen, wie Julia, die zu den Schrecken der Leichengruft hinabsteigt, für ihre Treue alles dulden wie Desdemona und Imogen. Ja, sie haben gar keine andere Wahl; ihre innerste Natur befähigt sie nicht nur, sondern zwingt sie, gerade so und ausschließlich so zu handeln. Sie können nicht anders als keusch sein, wie auch Shakespeares Männer tapfer, ehrliebend, standhaft und hochherzig sind, nicht weil es die Moralvorschrift verlangt, sondern weil ihr eigenstes Wesen es gebietet.

Entfesselung der Natur im Guten und Bösen ist die Absicht des englischen Dramas, während das Calderons, Racines und Goethes gerade auf Eindämmung des unmittelbaren, spontanen Impulses gerichtet ist. Hier liegt die Tragik darin, daß der Wille des Individuums sich an bestimmten durch die Kultur und die Gesellschaft gezogenen Schranken bricht. Bei Shakespeare sind wir in einem weiteren Rahmen. Nicht von außen wird dem ringenden Menschen an einer beliebigen Stelle ein Halt zugerufen, sondern der Dichter führt die Tragik bis zu den letzten Folgen durch: sie

liegt in dem Zwiespalt zwischen dem Wollen und dem Können des Individuums, in dem unheilbaren Widerspruch, der die Brust jedes einzelnen zerreißt, in dem Kampfe zwischen dem Endlichen und Unendlichen in der menschlichen Natur. Blut und Urteil nennt der Dichter im „Hamlet" III, 2 die beiden Elemente. Wo sie richtig gemischt sind, wie bei des Dänenprinzen Freunde Horatio, da dient der Mann „Fortunen nicht zur Pfeife" und wird nicht der „Sklave seiner Leidenschaften", da fehlt die tragische Vorbedingung. Aber wehe, wenn die richtige Mischung nicht vorhanden ist! Da loht eine Glut empor, die alles in ihren Flammen verschlingt. Shakespeare braucht das höchste Maß von Leidenschaft, denn nur sie befähigt den Menschen zur Anspannung seiner äußersten Kräfte, nur sie leitet ihn bis zu den letzten Grenzen seiner Endlichkeit. Allein auf der Grundlage der Willensunfreiheit konnte eine Tragödie entstehen, in der Schicksal und Charakter zusammenfallen, in der das Individuum zu seinem eigenen tragischen Verhängnis emporwächst. Othello ruft nach der Bluttat (V, 2) aus: „Wer ist Herr seines Schicksales?" Olivia erklärt in „Was ihr wollt" (I, 5):

Nun walte Schicksal!
Was sein soll, muß geschehn, so mag es sein.

Selbst der närrische Malvolio schiebt alle seine Dummheiten einem Verhängnis zu, aber dieses Verhängnis ist keine außerweltliche Macht, sondern der Zwang, den der unabänderliche Charakter, die Leidenschaft über den Menschen ausübt. „Niemand ist sein eigen", heißt es an der zitierten Stelle weiter, d. h. niemand vermag sich sein Los selber zu schaffen, sondern es ist ihm durch die Geburt, durch sein innerstes Wesen aufgezwängt. Die Veranlagung des Individuums bestimmt seinen Lebensweg, und nur in dieser Auffassung ist der Mensch, wie Coriolan sagt, der Schöpfer seiner selbst und trägt das Schicksal in der eigenen Brust. Diese Tragödie führt mit Notwendigkeit zur völligen Vernichtung; ein derartiges, alle Hemmnisse überstürmendes Wollen kann nur mit dem Tode, mit der absoluten Unterdrückung des Willens, enden, falls nicht der Wahnsinn schon vorher der Überanstrengung ein gnädiges Ziel

setzt. Eine Tragik der abbiegenden Art wie im „Tasso", wo der Held mit dem Leben davonkommt, ist bei Shakespeare ausgeschlossen. Julia kann weder nach dem Rate des Mönches in ein Kloster, noch Brutus und Antonius etwa in die Verbannung gehen. Für einen Tasso, der sich nur gegen die Hofgesetze eines kleinen Potentaten aufgelehnt hat, besitzt die Welt noch Raum in Überfülle. Das Stück ist eine Tragödie in seinem Leben, nicht die seines Lebens. Die Leidenschaft der Shakespearischen Menschen stürmt gegen die Schranken der menschlichen Natur selber an: da ist Tod oder Selbstmord der einzige Ausweg. Diese Tragödie ist nicht an Zeit und Ort gebunden, sondern macht jede Fortexistenz in der Welt überhaupt unmöglich.

Die Philosophie hielt zu Shakespeares Zeit allgemein an dem liberum arbitrium, der Freiheit des Willens fest, ja die Lehre von der Notwendigkeit wurde als ketzerisch verworfen. Shakespeare gelangte zu der entgegengesetzten Anschauung, gewiß nicht durch theoretische Studien, sondern dadurch, daß er sich völlig seiner Dichtergabe überließ, daß er seine Menschen unmittelbar nach seinem Bilde und dem seiner Umgebung formte. Er verdankt es seiner außerordentlich günstigen historischen Stellung. Die Reformation hatte den Menschen aus der dumpfen Gefangenschaft des Mittelalters erlöst und in seiner Unabhängigkeit von äußeren Gewalten wieder auf sich selbst gestellt. Die feineren Ketten der Neuzeit waren noch nicht geschmiedet. Die Rücksicht beherrschte das Leben noch nicht; Höflichkeit, Gemeinsinn, Dankbarkeit und Humanität, die Grundlagen eines kultivierten Zusammenlebens aller, übten nur geringen Einfluß aus und minderten noch nicht im Interesse der Gesamtheit die Eigenart des Einzelnen. Der Starke wurde noch nicht niedergehalten, damit der Schwache aufkomme. Das Individuum genoß während der Renaissance eine nie wieder erreichte Schrankenlosigkeit. Weder vorher noch nachher konnte es sich, so frei von jeder Rücksicht, so ungehemmt von Gottes- und Menschenfurcht in seinem unbarmherzigen, nur auf Macht, Besitz und Genuß gerichteten Wollen offenbaren wie damals, als Michelangelo den

Meißel schwang, Macchiavelli schrieb und Shakespeare dichtete. Indem er solche Menschen, die nur ein Ziel kannten, sich selber ob im Guten oder Bösen durchzusetzen, vor Augen hatte, gelang es ihm, ein Abbild aller Zeiten zu schaffen. Jede Dichtung, die den Menschen als ein von dem freien Willen geleitetes Wesen betrachtet, trägt mit Notwendigkeit einen zeitlichen Charakter; denn die Mächte, die den freien Willen gebären, wie Ehrgefühl, Dankbarkeit oder Religion, sind örtlich und zeitlich begrenzt und in ihrem Wesen immer wechselnd. Wenn Calderons Spanier die Ehre anrufen, so bleiben wir kalt, weil ihre Art von Ehre nicht die unsere ist. Wenn Amphitryo bei Plautus dem höchsten Gotte dankt, daß er ihn zum Vater des Herkules gemacht hat, so haben wir mit dieser Gottergebenheit nichts zu tun. Shakespeares Menschen dagegen sind an keinen bestimmten Kulturgrad gebunden, weil sie unfrei, d. h. nur von ihren Leidenschaften abhängig sind. Darin liegt die Gewähr für die Dauer seines Werkes, denn die Leidenschaften sind immer und überall dieselben. Der Dichter zeigt den Menschen nicht als erhabenes Produkt einer schönen Kulturblüte, das aber mit dieser Blüte seine Bedeutung verliert, sondern nackt und roh, wenn man will sogar gemein, als Sklaven seiner Triebe, wie er immer war und immer bleiben wird.

Schon den Vorläufern unseres Dichters, den Peele, Kyd, Marlowe schwebte eine ähnliche Art der Tragik vor, aber es fehlte ihnen der Genius ihres jüngeren Genossen, um deren innersten Kern zu erfassen. Sie blieben bei den Äußerlichkeiten haften. Die schwungvolle Redeweise und die entsetzlichen Taten, in denen die gesteigerte Leidenschaft Ausdruck finden kann, wurden für sie Selbstzweck. Sie verfielen in den Irrtum, die Form und das Wesen des Tragischen miteinander zu verwechseln, und dieser Irrtum verleitete sie, die Äußerlichkeiten immer mehr zu betonen und herauszuarbeiten. Das Pathos wird zum Bombast, das Furchtbare zum Gräßlichen, zu einer Häufung zweckloser, ja sogar zweckwidriger Greueltaten. Marlowe ahnte das Ziel dunkel, das Shakespeare erreichte; aber auch er, der Begabteste unter den Begründern des englischen Dramas, blieb

auf halbem Wege stehen. Erst seinem großen Nachfolger war es beschieden, das Wesen des Tragischen in der Zerrissenheit der menschlichen Natur selbst, in dem Widerspruch zwischen der Schrankenlosigkeit des Willens und der Gebundenheit des Könnens zu entdecken. Der Dichter wurde hierbei nicht nur von einem unklaren poetischen Instinkt geleitet, sondern er versuchte, sich über das Wesen des Tragischen Rechenschaft zu geben, sobald er mit der Auffassung und der Technik seiner Vorgänger gebrochen hatte. Wie er sich in der „Verlorenen Liebesmüh" von dem Phrasengeklingel der älteren Komödie abwendete, so verspottete er schon in „Heinrich VI." Marlowes großartigen Wortschwall, um sich bald auch innerlich von dem Wesen dieser Tragödie loszusagen, der er im „Titus Andronicus" einen überreichlichen Tribut gezollt hatte. Der innere und der äußere Bruch gingen Hand in Hand. Wir haben gesehen, daß „Romeo und Julia" schon auf einer durchaus unmarloweschen Grundlage aufgebaut ist. Die Änderung mag zufällig durch den Stoff herbeigeführt sein; erst im „Cäsar" zeigt sich eine Spur, daß Shakespeare für seine Auffassung des Tragischen eine Erklärung sucht. Er findet sie dort II, 1 in dem Überwiegen der Leidenschaften über die Vernunft, also wie in der schon erwähnten Stelle des „Hamlet" in dem nicht richtigen Verhältnis von Blut und Urteil. Selbst an das Problem des freien Willens wagte sich der Dichter, und zwar im „Othello" I, 3 und im „Lear" I, 2. Jago wie Edmund stellen den Menschen als ein von freien Entschlüssen und von Vernunftgründen geleitetes Wesen dar im Gegensatz zu Othellos Klage: „Wer ist Herr seines Schicksals?" Aber hat Shakespeare selber nicht diese Meinung, indem er sie den beiden Verbrechern in den Mund legte, verwerfen wollen? War er etwa der Ansicht, daß das Gute und Große unmittelbar aus dem Charakter fließe, das Kleine und Niederträchtige als etwas Wesensfremdes ihm durch Gründe aufgepfropft werden müsse? Es ist leichter, die Fragen aufzuwerfen, als zu beantworten. Shakespeare war, soweit er sich uns offenbart, Dichter nicht Philosoph, und so müssen wir uns darauf beschränken,

ihn als Dichter zu erkennen. Ein Übermaß der Theorie hätte ihm nur hinderlich sein können. Er besaß gewiß kein philosophisches oder ästhetisches System, aber er schuf auch nicht, wie Schiller meinte, nur nach Gefühlen und Einfällen. Selbst wenn die Einfälle des Genies Eingebungen einer Gottheit wären, so bleiben sie ein Akt der Willkür, und die Willkür, als Gegensatz der Ordnung, muß sich zum Schluß selber negieren. Shakespeares Werk aber besteht und aus den angeblichen Einfällen erwuchs der Organismus der modernen Tragödie.

Dieses auf Entfesselung der innersten Natur gerichtete Drama verlangt nach einem besonderen Stile. Weder die edlen Rhythmen Goethes, noch der klare logische Vers Racines, noch Calderons kräftige Reime wären für Shakespeare brauchbar gewesen; er bedarf einer größeren Leidenschaftlichkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes. Aus dem Munde rein empfindender Menschen wie Tasso und Iphigenie können nur die edelsten Worte kommen; die französischen Klassiker stellen langatmige Untersuchungen an, ob ein Ausdruck im Drama verwendet werden darf oder nicht; denn ihr Drama ist der königliche Hof von Versailles, und am Hofe gilt Anstand als die erste Pflicht. Der englische Dichter kennt keine derartigen Bedenken. Er ist ein König im Reiche der Sprache. Primus verborum artifex hat der Satiriker Nash seinen Zeitgenossen Peele genannt, mit größerem Recht würde die Bezeichnung des „ersten Bildners der Worte" auf Shakespeare angewendet werden dürfen. Dem normalen Engländer stehen, wie Max Müller berechnet hat, etwa dreitausend Worte zur Verfügung, Milton besitzt einen Schatz von achttausend, während unser Dramatiker ihn beinahe um das Doppelte übertrifft. Wie sich Erhabenes und Gemeines, Ernstes und Komisches in seinem Werke vereinigen, so auch in seiner Sprache. Die herrlichsten Worte des Heldentums sind ihm geläufig, aber auch die niedrigsten Redensarten der Kneipe und des Lupercales. Das zarteste Geflüster eines liebenden Paares im zitternden Schimmer des Mondes findet bei ihm ein Echo aber auch die grausigsten Flüche. Jeder Ausdruck ist ihm recht

wenn er nur der Empfindung voll entspricht. Voltaire erklärte die Wendung in der Eingangszene des „Hamlet“: „alles mausestill“ für unmöglich auf dem Theater, allenfalls gut für eine Wachtstube, aber Shakespeare will ja hier nichts anderes als eine Wachtstube schildern. Die französische Sprache, die ihre Ausbildung am Hofe und in der guten Gesellschaft erfahren hat, ist in ihrer Armut völlig außerstande, Shakespeares Redeweise auch nur annähernd wiederzugeben. Der Übersetzer kann seinen Worten nichts Entsprechendes gegenüberstellen, aber selbst die volkstümlicheren Idiome wie Deutsch, Spanisch und Italienisch ringen mit den unerhörtesten Schwierigkeiten.

Der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks entspricht die der Form. Einheitlichkeit der Diktion ist das Streben jeder klassischen Richtung. Shakespeare wirft Prosa und ungebundene Rede, gereimte und ungereimte Verse, stilisierte und derb populäre Rhythmen in kühnster Weise durcheinander. Das ist keine Willkür, sondern die notwendige Folge von der Vielseitigkeit seiner Kunst. Portia und Lanzelot Gobbo, Viola und der Narr Feste können unmöglich in demselben Tone ihre Empfindungen äußern. Für die einen ist die Prosa geboten, für die andern der holde Zauber der poetischen Form unentbehrlich. Der Vers des Dichters ist dabei auch kein feststehendes Metrum, sondern unterliegt, wie wir schon bei der Chronologie der Dramen gesehen haben, einer beständigen Entwickelung. Aus der anfänglichen Gebundenheit ringt er sich zu immer größerer Freiheit durch. An Stelle des mechanischen Abzählens einer bestimmten Zahl von Silben tritt ein höherer, Vers und Sinn verbindender Rhythmus, dessen Harmonie oft nur dem feineren Gefühl wahrnehmbar ist. Die Herausgeber des achtzehnten Jahrhunderts haben den Vers häufig als Prosa gedruckt, weil ihr an den regelmäßigen Schritt der französischen Alexandriner gewöhntes Ohr ihn nicht zu erkennen vermochte. Auch Schlegel stand zu stark unter dem Einfluß der Klassiker, um bei seiner Verdeutschung auch nur den Versuch zu machen, Shakespeares Freiheit und Beweglichkeit im Blankvers nachzuahmen. Neuere Übersetzer streben mit Recht da-

nach, seinen Fehler zu vermeiden. Aber in einer Sprache, die ihre Ausbildung durch Schiller und Goethe erfahren hat, wird leicht jedes Abweichen von dem regelmäßigen Schema als Härte und Verstoß gegen den Rhythmus empfunden. Über einen Blankvers, der dem Shakespearischen einigermaßen entspricht, verfügen von deutschen Dichtern nur Kleist und allenfalls Grabbe; aber gerade bei letzterem beruht die größere Freiheit weniger auf Überzeugung als auf mangelnder prosodischer Schulung.

Unserem Dramatiker wurde es nicht leicht, sich zu dem Stil hindurchzuarbeiten, den er brauchte. Er hatte mit dem Schwulst der älteren Tragödie und der Maniriertheit des euphuistisch angehauchten Modetones zu kämpfen; beider ist er selbst in den späteren Werken nicht völlig Herr geworden. Die gewaltsame Leidenschaftlichkeit verführte leicht zum Bombast, vor allem an schwachen Stellen, wenn der Mangel inneren Gefühls durch äußere Anstrengung ausgeglichen werden soll. Ist Goethes Sprache die der abgeklärten schönen Empfindung, Racines die der überzeugenden Logik, so ist Leidenschaft das Merkmal der Shakespearischen. Ruhige Aussprachen, in denen Gründe und Gegengründe klar gegeneinander abgewogen werden, wie es im griechischen Drama häufig in übertriebener spitzfindiger Dialektik geschieht, fehlen in seinen Werken gänzlich. Vernunft redet nicht zur Vernunft, sondern Leidenschaft platzt auf Leidenschaft wie Urkräfte, die sich gegenseitig verzehren. Ein feiner Kritiker wie Taine nennt diesen Stil den des Wahnsinns, und einen an die Nüchternheit der französischen poetischen Ausdrucksweise gewöhnten Schriftsteller mag manchmal ein Schwindel erfassen, wenn er, zwischen Staunen und Bewunderung geteilt, den Flug von Shakespeares gewaltiger Einbildungskraft verfolgt. Er ist wirklich, wie es im „Sommernachtstraum" heißt, der Dichter, dessen Auge im schönen Wahnwitz rollend zur Erde hinab- und zum Himmel hinaufblitzt, dessen Phantasie Gebilde von unbekannter Art erzeugt und das Nächste und Fernste durch einen kühnen Gedankensprung verbindet. Bilder häufen sich auf Bilder, Vergleiche auf Vergleiche. Ehe er den einen abgeschlossen hat, fällt ihm schon

ein zweiter ein; ein dritter, ja ein vierter drängt sich hinzu. Der Dichter sucht sie nicht, sondern sie stürmen auf ihn ein, sie erdrücken ihn förmlich, und er hat Mühe, sich ihrer zu erwehren. Taine greift eine Stelle aus „Hamlet" III, 3 heraus, keine Äußerung, in der ein gewaltiger Affekt sich austobt, sondern Verse aus einer ruhigen Unterhaltung, in der Rosenkranz dem König rät, auf seine Sicherheit bedacht zu sein.

Die Majestät versinkt
niemals allein; sie zieht in einen Strudel
das Nahe mit sich. Sie ist ein mächtig Rad,
befestigt auf des höchsten Berges Gipfel,
an dessen Riesenspeichen tausend Dinge
genietet und gefugt sind: Wenn es fällt,
so teilt die kleinste Zutat und Umgebung
den ungeheuren Sturz. Kein König seufzte je
allein und ohne allgemeines Weh.

Drei Bilder, um eine Sache, die Bedeutung des Monarchen für die Gesamtheit, auszudrücken! So arbeitet Shakespeares Phantasie. Alle menschlichen Gebiete sind ihm dabei gleich gegenwärtig und aus den entlegensten Bereichen trägt er seine Metaphern zusammen, so daß sie gewöhnlichen Sterblichen, deren Geist mit seinem Schwung nicht Schritt halten kann, oft gewaltsam und gesucht erscheinen. Das ist der Fall, wenn in „Macbeth" II, 3 das an dem Dolche haftende Blut ihr Kleid, wörtlich sogar ihre Hose genannt, wenn in „Heinrich VI." Dritter Teil V, 2 die Furchen auf der Stirn des Königmachers Warwick als Grüfte für Fürsten bezeichnet werden, oder ein Soldat im „Macbeth" die Absicht ausspricht, in den dampfenden Wunden der Feinde zu baden. Auch in der Wahl der Bilder macht der Dichter keinen Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Niedrigen. Romeo nennt an Julias Leiche die Würmer die Dienerinnen der Toten und vergleicht sein eigenes, des Verbannten, Mißgeschick mit dem glücklicheren Los einer Aasfliege, die auf der Hand der Geliebten sitzen darf, und den König Richard II. erinnert ein in das Grab gebetteter Körper an eine Pastete, deren Kruste gleich der Erde die hineingelegte Füllung

umschließt. Es ist ein für unser Empfinden widerwärtiges Bild, aber in Shakespeares Kunst durchaus begründet und von seinem Standpunkt so wenig als Mißgriff aufzufassen, wie wenn Homer seinen Ajax mit einem Esel oder Dante die rastlosen Seelen der Verdammten mit Hunden, die von Flöhen gepeinigt werden, vergleicht.

Wie die Antiken, so sehen auch die Menschen der Renaissance anschaulicher und deutlicher als die Modernen. Daraus erklärt sich die verschiedene Bedeutung des poetischen Vergleiches. Dem heutigen Dichter dient das Bild nur als Sprungbrett der Phantasie und, da es die Sache selbst niemals völlig treffen kann, wird es nur in der für den Moment erforderlichen Beziehung angedeutet. Es wird nur von einer Seite ergriffen. Shakespeare dagegen erfaßt das Bild in allen Richtungen; es steht leibhaftig vor seinen Augen wie die Sache selbst, so daß er immer neue Ähnlichkeiten zwischen beiden entdeckt. In dieser Art ist die Anrede, die Romeo an Julias Gruft V, 3 hält:

O du verhaßter Schlund, du Bauch des Todes,
schlingend der Erde köstliches Gericht!
So brech ich deine morschen Kiefern auf
und will zum Trotz noch mehr dich überladen.

Wer heute das Bild wählte, würde es bei dem Vergleich der Gruft mit dem Rachen des Todes bewenden lassen. Shakespeares Phantasie geht weiter, er sieht kein Grabgewölbe mehr, sondern nur noch einen ungeheuren Riesenmund, der die Kiefern zusammengepreßt hält. Das sind die Türen, die gesprengt werden müssen, sie haben Julia als Speise verschlungen und sollen nun auch den Sprechenden als Mahl aufnehmen. Der angeregte Hauptvergleich wird immer weitergeführt und zu abgeleiteten Nebenvergleichen ausgebeutet. Und diese überkühnen Bilder häufen, ja überstürzen sich bei Shakespeare, daß es mitunter schwer fällt, das ihnen zugrunde liegende Verhältnis zu entdecken.

Der Dichter wurde nicht nur durch die leidenschaftliche Erregung seiner Verse, sondern auch durch äußere Umstände zu dieser gesteigerten Diktion gedrängt. Die Sprache des alltäglichen Lebens,

wie sie uns in Prosaschriften und den Gesprächen der Lustspiele aufbewahrt ist, war stark von poetischen Elementen durchsetzt. Die Renaissance besaß Freude an der Sprache. Wortspiele und Wortkünsteleien waren in allen Kreisen so beliebt, daß Hamlet klagen konnte, der Bauer trete den Hofmann auf die Ferse. Im gewöhnlichen Verkehr herrschte, teilweise dank dem billigen und oft wiederholten Theaterbesuch, ein Pathos, daß eine Figur wie Pistol in „Heinrich IV." mit seinem Bombast nicht als Unsinn, sondern nur als Übertreibung wirklicher Verhältnisse empfunden wurde. Es bedurfte daher einer besonderen Anstrengung der Dramatiker, um für die Bühne eine den Hörern poetisch klingende Diktion auszubilden. Heute, wo wir uns im Gespräch der größten Knappheit und Sachlichkeit befleißigen, ist dies Ziel leicht zu erreichen, damals mußte der Dichter zu den uns oft befremdenden Mitteln greifen und stand immer vor der Gefahr, in Schwulst zu verfallen. Es ist bewundernswert, mit welcher Sicherheit Shakespeare sie vermeidet. Auch auf dem Gebiete des Stiles ist er der unerreichte Meister unter seinen Kollegen. Seine Art wurde mustergültig für die Fletcher, Beaumont, Ford, Webster und Massinger, die nach ihm kamen. Viele der von dem großen Vorgänger geschaffenen Bilder und Metaphern gingen in ihre Werke über oder wurden Gemeingut des gesamten Volkes. Doch die Nachahmung bedeutet auch den ersten Schritt zum Verfall. Was bei Shakespeare frisches, blühendes Leben ist, verknöchert und wird zur Manier. Noch nicht zwanzig Jahre nach dem Tode unseres Dichters war das englische Drama schon so gut wie abgestorben; es verging ebenso schnell, als es emporgediehen war.

Als nach Beendigung der Bürgerkriege sich das Interesse dem Theater und dem Drama wieder zuwendete, saßen die Neunmalweisen am literarischen Ruder, die Shakespeare jede Kunstfertigkeit absprachen und ihn nur als ein Genie gelten ließen, das seine Werke mit dem sinnlosen Ungestüm eines dampfenden Vulkanes hervorgeschleudert haben sollte. Ein solches Ungeheuer kann es nie gegeben haben und hat es nie gegeben. Jeder Dichter muß die

Einsicht in das Wesen seiner Kunst besitzen. Selbst Homer macht davon keine Ausnahme. Wenn nicht mehr, so wußte er genau, wie der Erzähler die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln und zu steigern hat. Und das sind die Gesetze der epischen Kunst, denen die ausgearbeitetste Ästhetik etwas Wesentliches nicht hinzufügen kann. Es ist heute leicht, die Urteile Dr. Johnsons, Popes oder gar Voltaires über Shakespeare lächerlich zu machen. Sie waren Söhne ihrer Zeit und konnten nicht über den Gesichtskreis ihres Jahrhunderts hinaussehen. Statt über sie zu spotten, können wir aus ihren Irrtümern lernen, denn gerade ihre Mißgriffe haben uns die Augen für eine neue Seite der Shakespeareschen Kunst geöffnet, für den „recht erfolgreichen Fleiß" des Meisters, von dem schon sein jüngerer Zeitgenosse, der Dramatiker Webster, zu künden wußte.

The spell is broke, the charm is flown.
Byron.

XIV.

Umschlag der Stimmung.

Am Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts stand Shakespeare im sechsunddreißigsten Lebensjahr. Der große Zyklus der englischen Historien lag abgeschlossen vor, und eine Reihe glänzender Lustspiele erwarb ihm den höchsten Beifall. In kürzester Frist war er zum Meister herangereift und hatte die Sonnenhöhe des Lebens erklommen. Erfolg häufte sich auf Erfolg; sein Wohlstand mehrte sich auf überraschende Weise, sein Name war auf den Lippen des Volkes wie der Gebildeten, ja selbst die literarischen Zunftgenossen mußten seine überragende Stellung, wenn auch zögernd und mit neidvollem Widerstreben, anerkennen. Und gerade in diesem Moment, wo die Gunst des Schicksales ihm am freundlichsten lächelte, tritt ein pessimistischer Umschwung in Shakespeares Schaffen ein. Die heitere Grundstimmung, aus der die Lustspiele erwuchsen, die Freude am Dasein, die die Gestalten Falstaffs und seines prinzlichen Gönners hervorrief, verschwindet, und an ihrer Stelle erscheinen eine düstere Schwermut, ein grüblerischer Hang, über den Wert des Lebens nachzusinnen, und eine bittere Satire, die der Dichter über Welt und Menschen ausgießt. Auf der einen Seite „Heinrich V." und „Was ihr wollt", auf der anderen „Hamlet" und „Maß für Maß": ein Abgrund gähnt zwischen diesen Werken, die nur durch eine kurze Spanne Zeit voneinander getrennt sind. Schon in den letzten Königsdramen fielen ab und zu ernste Worte über die „Dornen und Gefahren" der Welt und über die Verderbtheit der Zeit, aber es blieben vereinzelte Bemerkungen. Erst

um die Wende des Jahrhunderts verdichtete die Anschauung sich zur Grundstimmung der Shakespearischen Dramen, zu dem Pessimismus, der mit der Hamletperiode einsetzt. Die Rückkehr zur eigentlichen Tragödie, die der Dichter seit „Romeo und Julia" verlassen hatte, ist die notwendige Folge der Sinnesänderung. Er schreibt zwar noch Komödien, aber es sind Stücke, die nur den Namen von Lustspielen tragen und weit entfernt sind, einen erheiternden Eindruck zu machen. Shakespeare muß in den Jahren des Überganges viel erfahren und erlitten haben. Seine inneren Erlebnisse entziehen sich leider der Forschung, aber es ist kein Zufall, daß der Umschwung gerade gleichzeitig mit einer Reihe unerfreulicher Ereignisse auf literarischem und politischem Gebiet zusammenfällt. Diese mögen zwar nicht die alleinige Ursache seiner seelischen Verstimmung sein, aber einen großen Anteil haben sie sicher an ihr gehabt.

Schon im vorigen Kapitel ist auf die eigentümliche Stellung des Theaters in Altengland hingewiesen worden, daß es nicht nur Belustigung und künstlerischen Genuß bot, sondern daß von der Bühne herab auch öffentliche Meinung gemacht wurde wie heute in Versammlungen und durch die Tagesblätter. Namentlich die politischen Ereignisse fanden ein lebhaftes Echo auf den Brettern. Bei der erfolglosen Werbung des Königs von Navarra in „Verlorener Liebesmüh" um die Hand der französischen Prinzessin dachte jeder an das gleiche Mißgeschick, das dem Herzog von Alençon auf seiner englischen Brautfahrt widerfahren war. Die Erörterungen über das Thronfolgerecht der York und Lancaster brachten ähnliche Zwistigkeiten zwischen Elisabeth und Maria Stuart in die Erinnerung der Hörer, und die Kämpfe Johanns mit dem Papst boten nur ein Abbild des kirchlichen Streites in den neunziger Jahren. Der politische Charakter haftete dem englischen Drama seit seiner Entstehung an, seit den Tagen, da der überzeugungstreue Bischof Bayle es mit scharfer, antirömischer Tendenz ausgebildet hatte. Als Shakespeare nach London kam, trat gerade die polemische Seite des Theaters besonders stark hervor. Im

Jahre 1588 erschien in Form einer Epistel unter dem Pseudonym Martin Marprelate, zu deutsch Pfaffenschinder, ein gewaltiger puritanischer Angriff gegen die englische Staatskirche, die mit ihren Bischöfen und ihrem aus katholischer Zeit übernommenen Ritual den Männern der strengen evangelischen Richtung ein Greuel war. Die Schrift schien um so gefährlicher, als ihr derb volkstümlicher Ton dem Verständnis der großen Masse glücklich entgegenkam. Im gleichen Stile wurde sie beantwortet. Die Männer der Feder waren den Puritanern von jeher nicht gewogen und benutzten die günstige Gelegenheit, sich als Verteidiger von Staat und Kirche aufzuspielen und dabei ihrem persönlichen Haß gegen die Frommen im Lande die Zügel schießen zu lassen. Der Dichter Lily und der Satiriker Nash taten sich dabei besonders hervor. Der Streit kam auch auf die Bühne, und vor allem das Jahr 1589 brachte eine Fülle von antimartinistischen Stücken. Die Zensur ließ sie durchgehen, billigte sie sogar, solange die Politik der Regierung Beifall fand; als aber zwei Schauspielertruppen, darunter die Shakespeares, auch die andere Seite zu Worte kommen ließen und sich in „Tadel und unpassenden Bemerkungen" ergingen, machte die Polizei dem Bühnenstreit ein gewaltsames Ende. Die religiöse Frage verschwand von den Brettern, aber der ausgestreute Same schoß kräftig in die Halme. Die Polemik hörte nicht auf, der Theaterwitz verlegte sich nur auf weniger gefährliche Gebiete. Er nahm Partei in den literarischen Fehden, die in den nächsten Jahren nicht abrissen und sich oft zu schärfster persönlicher Gehässigkeit steigerten, wie in dem endlosen Streit zwischen Marston und Hall oder dem Gezerre zwischen Nash und Gabriel Harvey, dem Freunde des Dichters Spenser. Die Regierung verhinderte die Schmähungen nicht, die ihr als Ablenkung der Geister sogar angenehm waren, und es mußte schon sehr schlimm kommen, wenn sie die Aufführung eines Stückes untersagte, eine verleumderische Schrift, wie die rätselhafte „Avisa" Willobies, unterdrückte oder den Schauspielern eine Verwarnung erteilte, wie 1601 der Truppe des „Curtain", weil sie einen „Herrn von hohem Verdienst und Rang" lächerlich gemacht hatten. Der

Sonettist Samuel Daniel schrieb, erbittert durch das literarische Gezänk, 1599 in seinem „Musophilus“:

Schmähschriften, seht Pamphlete, Reimereien,
des Geistes seltsam törichte Verirrung,
sie wuchsen aus zur Krankheit unsrer Zeit,
zur großen Pest, die auf der Menschheit lastet.

Shakespeare selber blieb von den Angriffen dieser schmähsüchtigen Epoche nicht verschont. Greene warf der „aufstrebenden Krähe“ Unbildung und Plagiat vor, auch Nash wollte ihm nicht wohl, obschon er zu Southamptons Anhängern gehörte, und Marston wagte einen offenen Vorstoß gegen die Dichtung „Venus und Adonis“, deren angebliche Unsittlichkeit sein Epos „Das Bild des Pygmalion“ geißeln sollte. Shakespeare beschränkte seine Verteidigung auf vereinzelte spöttische Seitenbemerkungen in den Dramen; der laute Zank widersprach offenbar seiner innersten Veranlagung. Erst als mit Ben Jonson ein größerer Geist unter den Gegnern aufstand, und der Streit einen ungeahnten sachlichen Umfang annahm und die Existenz des Globustheaters bedrohte, trat er aus seiner Zurückhaltung hervor. Ben Jonson ist derjenige, der unserm Dichter als Freund und Feind unter den Zeitgenossen am nächsten gestanden hat; die Beziehungen der beiden Dichter verdienen daher eine eingehendere Würdigung.

Jonson war 1573 geboren, also um neun Jahre jünger als sein großer Rival. Aus ärmlichsten Verhältnissen stammend, verdankte er es nur der Fürsorge und der Freigebigkeit des wackeren Gelehrten Camden, daß er sich eine wissenschaftliche Bildung erwerben konnte. Ob seine Armut zeitweilig wirklich so groß war, daß er zu der väterlichen Maurerkelle greifen mußte, ist fraglich. Seine Gegner werfen ihm zwar dieses unwürdige Handwerk vor, aber der Spott bezieht sich wohl eher auf seine Zugehörigkeit zur Maurerzunft als auf eine Ausübung des Berufes selber. In jüngeren Jahren nahm er als Soldat an der englischen Expedition nach den Niederlanden teil und diente dort mit besonderer Auszeichnung. Gegen 1595 kehrte er in die Heimat zurück und wandte sich der

Bühne zu. In einer jähzornigen Aufwallung erstach der leicht aufbrausende Mann 1598 einen Schauspieler Gabriel Spenser; er wurde verurteilt, seine geringe Habe konfisziert und ihm selbst ein Brandmal aufgedrückt. Vor dem Galgen rettete ihn nur die Vermittelung eines Kollegen vom Theater, vielleicht die Shakespeares, der durch seinen Gönner die Begnadigung erwirkt haben mag. Doch läßt sich ein Beweis dafür nicht erbringen. Auf der Szene hatte Jonson keinen Erfolg; seine Schwerfälligkeit und Häßlichkeit, die ihm die Gegner grausam genug vorhielten, schieden ihn von der Gunst des Publikums. Auch als Dichter konnte er sich nur langsam durchsetzen. Mancher Mißerfolg war ihm beschieden, und selbst wenn seine Stücke Beifall errangen, warfen sie dem Verfasser nur einen geringen materiellen Ertrag ab. In Armut und Elend verlief seine Jugend; Armut und Elend bildeten die Begleiter seines Alters. Dazwischen liegt ein Dutzend Jahre, in denen sein Los sich freundlicher gestaltete, als Jakob I. ihn zu seinem Leibdichter machte und mit der Abfassung der höfischen Maskenspiele betraute. Jonsons Leben war nicht leicht, und wenn er sein mühsames, von halben Erfolgen begleitetes Ringen mit Shakespeares göttergleichem Fluge verglich, mochte er den Abstand bitter empfinden und sich nur schwer einer neidischen Regung erwehren. Die Glücklichen, denen das Schicksal alles gewährt, wandeln droben im Licht und wissen nichts von dem nagenden Gefühl der Tantaliden, deren heißeste Anstrengungen noch nicht den kleinsten Teil des Erfolges erreichen, der den Göttersöhnen mühelos in den Schoß fällt. Sind wirklich Jonsons Urteile dann und wann vom Neide getrübt, so ist es durch sein hartes Leben entschuldbar. Trotzdem war er ein ehrlicher Mann und ein rechtschaffener Charakter. Als seine Mitarbeiter Chapman und Marston 1604 wegen eines gemeinsamen Dramas, das den schottischen Nationalstolz des empfindlichen Monarchen verletzte, in das Gefängnis wanderten, folgte er ihnen freiwillig. Er wechselte zweimal den Glauben, und obgleich er in der vordersten Reihe der literarischen Kämpfer stand, machte ihm niemand einen Vorwurf daraus, denn selbst die Gegner wußten,

daß der Schritt nur ein Ausfluß seiner Überzeugung war, die sie anerkennen mußten. Armut und Mißerfolg verbitterten ihn, und vor allem kränkte es den stolzen Mann, daß er trotz seiner allgemein bewunderten Gelehrsamkeit und Belesenheit als Dichter nicht so viel erreichen konnte wie andere, deren Unbildung er verachtete. Er rächte sich dafür und ließ sie seine wissenschaftliche Überlegenheit fühlen. Sein Temperament verleitete ihn zu heftigen und oft ungerechten Ausfällen; selbst als Shakespeare längst im Grabe ruhte, konnte er in der Ode zu Ehren des Toten eine spöttische Bemerkung über dessen geringe lateinische und noch geringere griechische Kenntnisse nicht unterdrücken. Jonson war, wie ein Schriftsteller, der seiner Zeit nicht fernstand, erzählt, verbittert, hochmütig und reizbar, während an Shakespeare gerade die entgegengesetzten Eigenschaften, Liebenswürdigkeit, Hochsinn und ein freundliches, umgängliches Wesen gerühmt wurden. Mit allen, die seinen Lebenspfad kreuzten, haderte der jüngere Dichter, mit den Schauspielern, dem Publikum, dem Architekten Inigo Jones und seinen literarischen Kollegen. Sein Dasein bildet eine Kette von Streitigkeiten, die er sich oft durch eigene Schuld zuzog. Er besaß eine starke kritische Begabung. Sein Tadel ist meistenteils treffend, aber einseitig, da er nur die Fehler, selten die Vorzüge eines Werkes erkennt. Als schaffender Künstler gewann er nur auf dem Gebiet des Lustspieles Bedeutung. Seine beiden Römertragödien, die im Anschluß an „Julius Cäsar" entstanden, sind schwach und hinterließen keinen Eindruck; seine Komödien dagegen zeigen schlagfertigen Witz, gut gelungene Charaktertypen und eine recht gewandte Bühnentechnik. Entsprechend seinen klassischen Kenntnissen und seiner Vertrautheit mit der antiken Literatur, suchte er das Heil der englischen Dichtung im engsten Anschluß an die Griechen und Römer. Schon diese Überzeugung nahm ihm die Fähigkeit, Shakespeares Kunst überall gerecht zu werden; sodann aber konnte sein verstandesmäßiges Denken mit der Phantasie des größeren Meisters nicht Schritt halten. Logische Durchbildung erschien ihm als das wichtigste Erfordernis eines Dichtwerkes. Stellen wir uns auf Jonsons Stand-

punkt, so wird es begreiflich, daß ihm manches in den Dramen seines Rivalen nicht gefallen konnte, ohne daß man den Vorwurf böswilliger Verkleinerung gegen ihn erheben darf. Im Gegenteil, es zeugt für seine gerechte Gesinnung, daß er trotzdem dem Schwan von Avon so viel Anerkennung zollen und ihn in den schönen, der ersten Folioausgabe beigegebenen Versen mit seinen geliebten Alten, Äschylos, Sophokles und Euripides, auf eine Stufe stellen konnte. Schon der Umstand, daß Heminge und Condell, die Herausgeber der gesammelten Dramen, gerade Jonson zu der Aufgabe beriefen, ein einleitendes Lobgedicht zu schreiben, beweist, daß er und Shakespeare zum mindesten nicht in dauernder Feindschaft lebten. Beide verkehrten als langjährige Genossen an dem Stammtisch der Meermaid, wo der jüngere Dichter sich durch scharfen Witz und Trunkfestigkeit hervortat. Der große Dramatiker stand nach einer allerdings nicht einwandfreien Nachricht bei einem Kinde des Freundes Gevatter, und einer der letzten Besuche, den er in seiner Stratforder Zurückgezogenheit empfing, war der alte getreue Genosse und Gegner aus mancher literarischen Fehde. Jonson schätzte in seiner Weise sowohl die Leistungen als den Charakter des glücklicheren Rivalen. In einer tagebuchartigen Aufzeichnung schrieb er von ihm: „Ich liebte ihn und ich ehre sein Gedächtnis bis zur Vergötterung. Er war in der Tat ehrenhaft und von offenem freien Wesen." So spricht kein kleinlicher, neiderfüllter Gegner.

Der literarische Standpunkt war verschieden und führte zu Auseinandersetzungen, die nach der Sitte der Zeit in ziemlich heftiger Weise ausgetragen und besonders durch Einmischung kleinerer Geister auf beiden Seiten verschärft wurden. Zeitweilig nahm der Zwiespalt wohl eine persönliche Färbung an, aber trotzdem blieben beide Dichter in ehrlicher Feindschaft gute Freunde. Die persönlichen Beziehungen rissen niemals ganz ab. Während der geräuschvolle Streit am lautesten tobte, lieferte jeder von ihnen einen Beitrag zu Robert Chesters „Martyrium der Liebe" (1601), und nach Beilegung des Zwistes konnte der jüngere, ohne sich etwas zu vergeben, mit den Dramen „Sejanus" und „Volpone" zu der Truppe

des Lord Kammerherrn, der er seinen ersten Erfolg verdankte, zurückkehren.

Shakespeare hatte zuerst dem noch unbekannten Dichter den Weg zur Bühne geebnet. Als erster erkannte er seine Begabung an und setzte die Aufführung seines Erstlingswerkes „Jedermann in seiner Laune" 1598 gegen die Kollegen vom Theater durch, die sich von dem Lustspiel nichts versprachen. Der einsichtvolle Dramaturg übernahm sogar selbst eine Rolle in dem Stück. Dagegen wirkte er bei der zweiten Jonsonschen Komödie „Jedermann außer seiner Laune", in der zum erstenmal ein beleidigender satirischer Ton gegen literarische Zunftgenossen angeschlagen wurde, nicht mehr mit. Der Globus blieb Jonson von nun ab verschlossen, und als dieser 1600 „Cynthias Festlichkeiten" auf die Bühne bringen wollte, wandte er sich an das Kindertheater von Blackfriars. Die Hauptsache in diesem Lustspiel sind ausfallende Angriffe gegen persönliche Gegner, besonders gegen Marston und Dekker, von denen der Verfasser herausgefordert zu sein behauptet. Doch dürften einzelne spöttische Bemerkungen auf Shakespeare selber abzielen. Marston antwortete zunächst mit einem Stücke „Jack Drum's Entertainment", das ein satirisches Bild von Jonson entwirft, und im Verein mit Dekker plante er ein weiteres Werk, das den Verspotteten völlig vernichten sollte. Ehe es aber zustande kam, trat der rührige Gegner schon wieder mit einem Stück, dem „Poetaster", hervor. Hier führt er sich und seine Feinde unter römischen Dichternamen ein, und zwar Dekker als Demetrius, Marston als Crispinus und sich selber als Horaz. Der Streit zwischen beiden Parteien wird von Vergil, hinter dessen Gestalt sich wohl der Homerübersetzer Chapman verbirgt, natürlich zu Jonsons Gunsten entschieden, und um Crispinus von allen seinen literarischen und sittlichen Mängeln zu reinigen, wird ihm von Horaz eine wirksame Abführpille verabreicht. Auch diese Komödie gelangte durch die Kinder der königlichen Kapelle zur Aufführung. Endlich 1602 erschien Dekkers „Satiromastix". An persönlicher Gehässigkeit übertrifft er den „Poetaster", aber an Witz und Kunst bleibt er hinter dem glücklichen Wurf des Angreifers

weit zurück. Wo dieser echtes satirisches Talent zeigt, wird der Gegner ausfallend und grob. Dekker folgt seinem Vorbild und läßt sein Stück gleichfalls in der römischen Dichterwelt spielen, nur daß diesmal Horaz als der verhöhnte und bestrafte Teil die Kosten zu tragen hat. Es mag sein, daß es die Schwäche dieser Erwiderung war, die Shakespeare auf den Kampfplatz rief. Auch mochte ihn der Undank Jonsons, den er selbst in die Literatur eingeführt hatte, reizen; endlich lag ihm vielleicht daran, seine Sache von dem Dekkerschen Klopffechtertum deutlich zu trennen. Jedenfalls war es Zeit, daß er einschritt. Um den begabten jüngeren Dichter sammelten sich alle Elemente, die der klassizistischen Richtung zuneigten. Die Akademiker, die bis dahin unter der schwächlichen Führerschaft eines Lily oder Samuel Daniel auf dramatischem Gebiete keine Erfolge erringen konnten, fanden in dem Verfasser des „Poetaster" einen hochgelehrten und unerschrockenen Vorkämpfer, der geeignet schien, die stets mit Mißgunst betrachtete Volksbühne über den Haufen zu werfen. Der gebildete Pöbel, der die Ränge des teuren Blackfriarstheaters füllte, jubelte seinen Stücken zu und belachte die piepsenden Kinder, das Mundstück seiner Invektiven. Die große nationale Kunst selber war gefährdet. Shakespeare thronte natürlich nicht über den Parteien und wog nicht die literarischen Prinzipien gegeneinander ab, sondern stand mitten in dem Streit selbst. Er sah, daß die Stellung seines Theaters in der öffentlichen Meinung erschüttert war, er ahnte, wie viel auf dem Spiele stand, und er durfte nicht schweigen.

In dem schon mehrfach erwähnten Studentenschwank „Die Rückkehr vom Parnaß" heißt es: „Wenige von den gelehrten Herren tun gut, sie riechen zu stark nach Ovid und den Metamorphosen und reden zu viel von Jupiter und Proserpina; doch da ist unser Genosse Shakespeare, der fertigt sie alle ab, sogar Ben Jonson. Oh, dieser Ben Jonson ist ein schrecklicher Mensch! Er brachte Horaz auf die Bühne, wie er den Dichtern eine Pille verabreicht, aber unser Genosse Shakespeare hat ihm eine Purganz gegeben, die sein Ansehen verdarb." Die Worte sind dem Komiker

Kempe in den Mund gelegt, der zwei verbummelte Studenten zu Schauspielern drillen soll. Die Purganz ist „Troilus und Cressida".

Das Stück ist uns nur in einer späteren Überarbeitung erhalten, in der die satirischen Ausfälle nach Möglichkeit getilgt sind. Aber noch immer geht daraus hervor, daß unter den griechischen Heerführern Shakespeares literarische Gegner gemeint sind, gegen die er in der Gestalt des unerschrockenen Hektor anreitet. Mit einiger Sicherheit läßt sich sagen, daß Jonson als Ajax, sein Freund und Gesinnungsgenosse Chapman als Achill, und Dekker als Thersites verspottet wurden, während über die Bedeutung der anderen Figuren Zweifel herrscht. Auch die Fabel von dem unglücklichen Liebespaar Troilus und Cressida besaß einen satirischen Beigeschmack. Ein Stück dieses Inhaltes, an dem Shakespeare in irgendwelcher Weise beteiligt gewesen sein muß, war schon in den neunziger Jahren gespielt worden. Vermutlich hatte es durch seine anachronistische Behandlung des Altertums den Zorn der gelehrten Akademiker erregt, und gerade ihnen zum Trotz stellte der Dichter die Fabel und die Personen des verspotteten Dramas in den Mittelpunkt seiner Satire. Der Schluß des Stückes war damals natürlich ein anderer. Dem Zweck der Dichtung entsprechend mußte Hektor am Leben bleiben und über die Gegner triumphieren. Sein Tod ist erst bei der späteren Umarbeitung unter dem Einfluß der seitdem erschienenen Übersetzung der Ilias hineingekommen, zu einer Zeit, als Shakespeare ein persönliches Interesse an dem Vorkämpfer der mit unverkennbarer Sympathie geschilderten Trojaner nicht mehr nahm. Die Wahl der antiken Masken war ein glücklicher Griff: er traf die Gegner auf ihrem eigensten Gebiet, dem klassischen Altertum, dessen Kunst sie immer als unerreichtes und unerreichbares Muster anpriesen. Der Dichter ruft ihnen zu: „Seht, so sind eure berühmten Griechen, von denen ihr so viel Wesens macht, und ihr seid nicht besser als dies Lumpengesindel. Prahlen könnt ihr wie Ajax, Reden halten wie Ulysses, dabei seid ihr elende Feiglinge wie Achilles und verleumderische Ehrabschneider wie

Therſites. Nur in Phraſen und Schmähungen, hinter denen keine Taten ſtehen, ſeid ihr fruchtbar.“ Shakeſpeare gab dem Streite ein erweitertes Intereſſe. Es war ihm ebenſoſehr um die Sache als um die Perſon der Angreifer zu tun. Das Verhältnis des Durchſchnittsgelehrten zum Altertum mußte ſeinen Spott herausfordern. Kritiklos wurde jedes Wort der Griechen und Römer wie ein Evangelium aufgenommen; jeder Gemeinplatz galt als eine Blüte höchſter Wiſſenſchaft, wenn er mit einem klaſſiſchen Schriftſteller in Verbindung gebracht werden konnte, jede Behauptung als erwieſen, wenn ſie durch einen Ausſpruch Platos oder Ciceros gedeckt war. Um der Jugend den Sinn für Moralphiloſophie abzuſprechen, dazu bedarf es wirklich nicht der Weisheit des Ariſtoteles, die Hektor II, 2 ahnungsvoll um einige Jahrhunderte vorausnimmt.

Jedoch nicht nur der Dichter, auch der Schauſpieler in Shakeſpeare fühlte ſich zur Abwehr berufen. Neben dem literariſchen Streit entwickelte ſich zwiſchen dem Globus und Blackfriars, zwiſchen dem Theater der Erwachſenen und dem der Kinder eine gehäſſige Konkurrenz, die von beiden Seiten in rückſichtsloſeſter Weiſe durchgeführt wurde. Man ſtahl ſich gegenſeitig die Repertoireſtücke, für die es ja einen wirkſamen geſetzlichen Schutz nicht gab. Die Kinder erwuchſen, von dem Beifall des Tages unterſtützt, zu gefährlichen Wettbewerbern, die, wenn auch nicht die Exiſtenz der Shakeſpeariſchen Truppe, ſo doch deren Einnahmen bedrohten. „Hamlet“ gab dem Dichter Veranlaſſung, ſich gegen die Modetorheit auszuſprechen, gegen „die kleinen Neſtlinge, die immer im höchſten Tone ſchreien und höchſt grauſamlich beklatſcht werden“. Aber nicht nur die Schädigung ſeiner eigenen materiellen Intereſſen bekümmerte den großen Dramatiker, ſondern frei von jeder Engherzigkeit erkannte er auch die ſittliche Seite der Verirrung und beklagte die Kinder, die von ihren Komödienſchreibern gezwungen wurden, gegen „ihre eigene Zukunft“, d. h. gegen ihre ſpätere Exiſtenz als erwachſene Schauſpieler zu deklamieren. Die Erfahrung, daß ſeine jahrelangen, beharrlichen Anſtrengungen nicht imſtande waren, die zierlichen Künſte dieſes

Puppentheaters aufzuwiegen, mußte Shakespeare tief schmerzlich berühren. Er sah ein, was die Götter wert waren, die ihn mit Beifall überhäuft hatten. Halb fand er sie kalt, halb roh. Sie alle liefen nach Blackfriars und lachten über die Verspottung der Kunst, der sie früher Bewunderung und Verständnis geheuchelt hatten. Denn nicht nur die skandalsüchtigen Gründlinge folgten der neuen Lockung, sondern gerade auf die Besten durfte Ben Jonson stolz als auf sein Publikum hinweisen. Die Erkenntnis war bitter. Wie schwer der Dichter unter ihr gelitten haben mag, entzieht sich unserer Betrachtung, aber sicher trug sie viel dazu bei, ihm die Freude an seinem Beruf zu rauben und seine Lebensauffassung zu verdüstern. Wenn für Shakespeare auch die materiellen Gesichtspunkte bei seiner Tätigkeit eine größere Rolle spielten als für Goethe, so war es doch nicht seine Art, „Geld mit Stücken zu gewinnen, in denen Dichter und Schauspieler sich mit ihren Gegnern herumzausten". Er hatte Besseres zu tun, als in der literarischen Arena seine Klopffechterstücke vorzuführen. Aus der erwähnten Stelle im „Hamlet" II, 2 geht deutlich hervor, wie er das klägliche Tagesgezänke verachtete, und wie schwer es ihm fiel, sich selbst daran zu beteiligen. Doch er mußte es tun; er war es sich selbst, seinem Theater und seiner Nation schuldig, wie auch Goethe und Schiller sich gezwungen sahen, in den „Xenien" ein großes Strafgericht über Neider und Gegner zu halten. Aber in dem ganzen widerlichen Treiben sah der Dichter nur ein Symptom der Zeit, deren Verderbnis er, soweit es ihm möglich war, wenigstens von seinem eigensten Gebiet fern zu halten strebte. Die größere Gefahr des allgemeinen Verfalles ist ihm gegenwärtig, wenn er die kleinere bekämpft. In dieser Auffassung läßt er Hamlet sagen: „Er (d. i. der Erfolg der Kinderschauspieler) ist nicht sehr zu verwundern, denn mein Oheim ist König von Dänemark." Warum sollte das Theater verschont bleiben, wenn überall in Staat und Gesellschaft das Unrecht über das Recht triumphierte, wenn das ganze Zeitalter aus den Fugen war?

Die Klagen des Sonettes 66 waren nur zu berechtigt:

Seh' ich Verdienst als Bettler auf der Welt,
und leeres Nichts zu höchstem Prunk erblüht,
und reinste Treue, die im Meineid fällt,
und goldne Ehre, die die Schande schmückt,
und Mädchenunschuld roh dahingeschlachtet,
und Kraft durch schwache Leitung unterdrückt,
und echte Hoheit ungerecht verachtet,
und Kunst, geknebelt in der Willkür Band,
und Unsinn herrschend auf der Weisheit Thron,
und Einfalt schlichte Einfachheit genannt,
und Knecht das Gute in des Bösen Fron.

Im Leben der Nation sah es trostlos aus. Die politische Lage, die innere wie die äußere, war danach angetan, alle denkenden Geister mit Besorgnis zu erfüllen. Die hohe patriotische Begeisterung, die zur Zeit des Angriffes der spanischen Armada das ganze Land erfüllt hatte, war längst geschwunden. Elisabeth, die sich mehr unter dem Druck der auswärtigen Gefahr als aus Neigung an die Spitze der Bewegung gestellt hatte, fiel, als die Not beseitigt war, in ihre unklare, schwankende Politik zurück. Die großen Männer Burleigh, Drake, Walsingham und Knollys waren gestorben, ohne ihre Fähigkeiten den Nachfolgern zu vererben. Der Krieg gegen Spanien wurde nur mit halben Mitteln fortgesetzt; einzelne Angriffe brachten zwar Ruhm und Beute, aber die Kräfte wurden ohne nachhaltigen Erfolg verzettelt. Nach dem Übertritt Heinrichs IV. von Frankreich zum Katholizismus blieb England die einzige evangelische Großmacht, und als dieser staatskluge König im Jahre 1598 eine Verständigung mit Spanien erreichte, stand Elisabeth mit den Holländern, die im eigenen Land genug zu tun hatten, den verbündeten katholischen Mächten und dem Papst vereinsamt gegenüber. Die alternde Monarchin war der Gefahr nicht mehr gewachsen und konnte sich zu einer energischen Angriffspolitik nicht aufraffen. Eine unerfreuliche Stagnation trat ein, die das gesamte Volk mit Mißbehagen erfüllte. Die Unzufriedenheit sollte durch schikanöse Polizeimaßregeln niedergehalten werden, die natürlich nur zu ihrer Vermehrung beitrugen. In dieser Politik, die nur die

Symptome traf, die Ursache des Mißvergnügens aber nicht berührte, zeigte sich Elisabeth als die echte Tochter ihres launenhaften, tyrannischen Vaters. Das Parlament ward nicht berufen, oder doch nicht beachtet. Willkürliche Verhaftungen und Einkerkerungen bildeten die Tagesordnung. Dazu traten Vermögenskonfiskationen, die die geizige und verschuldete Herrscherin mit besonderem Eifer vornehmen ließ. Allgemeine Unsicherheit und Rechtlosigkeit herrschten. Die Liebe der Untertanen zu der Fürstin, die einst alle verehrten, schlug in Abneigung, ja in offenen Haß um, der in unzähligen, heimlich gedruckten Pamphleten durch das Land getragen wurde.

Am Hofe hatte nach Leicesters Tod Robert Devereux Graf von Essex die Gunst der Königin gewonnen und als erklärter Favorit die Nachfolge seines Stiefvaters angetreten. Im Jahre 1567 geboren, also bei Shakespeares Ankunft in London in dem hoffnungsvollsten Alter stehend, mit glänzenden Gaben des Körpers und des Geistes ausgerüstet, erweckte er die größten Erwartungen. Sein Lebensgang erwies ihn freilich nur als Blender, der in jeder schwierigen Lage versagte. An bestechender Liebenswürdigkeit und reicher künstlerischer Kultur glich er Goethes Egmont. Aber wie dieser war er kein Held der zupackenden Tat. Seine Laufbahn leitete ihn außerordentlich rasch zu den höchsten Ehren empor: schon mit vierundzwanzig Jahren war er Oberbefehlshaber der nach Frankreich entsandten Armee und dank Elisabeths Neigung der mächtigste Mann im Staat. Selbst wenn seine Beziehungen zu der um ein Menschenalter reiferen Fürstin innerhalb erlaubter Grenzen blieben, so mußten sie doch Anstoß und Verdacht erregen, zumal an einem Hofe, wo jeder im Bewußtsein der eigenen Fehler das Schlimmste von dem Nächsten zu glauben bereit war. Die Unsittlichkeit der höchsten Kreise erreichte in den letzten Jahren der jungfräulichen Königin einen erschreckenden Grad. Heimliche Liebschaften und zweifelhafte Abenteuer häuften sich; das Palais selbst war ein Nest voll Intrigen, Ränken und Eifersüchteleien, durch die die streitenden Parteien ihren Einfluß auf die Regierung zu sichern strebten. Unter diesen Umständen fand die von Italien ausgehende antihöfische Richtung einen gut vorbereiteten Boden in

England und der englischen Literatur. Wenn auch die Verkommenheit in London nicht den Grad wie in Mantua oder Ferrara erreichte, so ist es doch kein Zufall, daß in allen Shakespeareschen Stücken von „Wie es euch gefällt" an bis zum „Sturm" der Hof als der Sitz des Lasters und als das Gegenteil eines sittlich reinen Zustandes geschildert wird. Das Bild entsprach der Wirklichkeit, d. h. der Wirklichkeit, wie sie sich in der verstimmten Seele des Dichters abspiegelte. Wie das Volk bei ihm stets der Londoner Pöbel ist, so auch der Hof der, den er beständig vor Augen hatte. Freilich die Zeitgenossen suchten das Herzogtum des Usurpators Friedrich in der Nähe der Ardennen, das Königreich des mörderischen Claudius in Dänemark und der Dichter selbst dachte nicht daran, Elisabeth oder Jakob nebst deren Umgebung zu kopieren, aber wenn man das Verhältnis von Wirklichkeit und Dichtung ins Auge faßt, daß die eine nur das Abbild der andern ist und sein kann, so ist selten einer Hofgesellschaft so scharf die Wahrheit gepredigt worden wie von dem angeblichen Schmeichler Shakespeare in „Hamlet" und in „Cymbeline". Selbst als Elisabeth starb, fand er kein Wort zu ihrem Ruhm und vergebens forderte sein Freund Chettle ihn damals auf,

> der süßen Muse Tränen ihr zu weihn,
> sie zu betrau'rn, die seine Kunst geehrt,
> und seinem Sang ihr Königsohr geöffnet.

Erst nach Jahren änderte der Dichter seine Meinung. Als Jakobs noch schlechtere Regierung auf die nicht fehlerfreie seiner Vorgängerin folgte, wurde ihr in „Heinrich VIII." ein nachträgliches Lob von dem Größten ihrer Zeitgenossen zuerkannt.

Shakespeare teilte die allgemeine Mißstimmung und besaß außerdem noch einen besonderen Grund zur Unzufriedenheit. Sein Gönner Southampton hatte, wie wir gesehen haben, schwer unter den Launen Elisabeths zu leiden, die ihm seine törichte Heirat niemals verzieh. Der Zorn der Königin und verwandtschaftliche Beziehung trieben ihn in das Lager Robert Essex', der sich in einer ähnlichen Lage wie der junge Graf befand. Auch er hatte sich in

seiner bevorzugten Stellung nicht behaupten können. Die Monarchin wachte eifersüchtig über ihre Macht und ertrug es nicht, daß der Günstling, auf ihre Neigung pochend, sich Übergriffe und Eigenmächtigkeiten erlaubte. Die Volksgunst, deren er sich im Gegensatz zu seiner Herrin erfreute, machte sie argwöhnisch, und was vielleicht am meisten in die Wage fiel, sie fühlte sich in ihrer weiblichen Eitelkeit verletzt. Sie konnte sich nicht verhehlen, daß ihre alternden Reize den jungen Mann nicht mehr fesselten. Eine Gelegenheit, ihn abzuschütteln, wäre ihr willkommen gewesen, jedoch die politische Lage verhinderte sie, offen gegen ihn vorzugehen. Essex war halb freiwillig, halb unfreiwillig der Mittelpunkt aller unzufriedenen Elemente geworden. Ein starker Anhang stand hinter ihm, während Elisabeth bei allen Schichten, Katholiken wie Protestanten, Puritanern wie Bekennern der Staatskirche, bei Adel und Bürgerstand, der städtischen und ländlichen Bevölkerung, gleichermaßen verhaßt war. Sie wußte, daß alle Kreise einen Thronwechsel herbeisehnten und nach Schottland hinüberschielten, wo Jakob bereit stand, das englische Erbe anzutreten. Die Überzeugung brach sich Bahn, daß es in der bisherigen Weise nicht weitergehen könne und daß eine Veränderung stattfinden müsse. Der Mann, der nach der allgemeinen Meinung zu der großen Tat berufen schien und der auch selbst diesen Beruf in sich fühlte, war Robert Essex.

Er konnte es nicht verwinden, daß er seines höfischen Einflusses verlustig gegangen war. Mit Freuden übernahm er 1599 den Oberbefehl über ein Heer, das zur Unterdrückung eines Aufstandes nach Irland geschickt wurde. Er glaubte in einem kriegerischen Erfolg das Mittel zu finden, seine alte Stellung wiederzugewinnen, während Elisabeth die Sendung als eine halbe Verbannung betrachtete. Von Hause in dürftigster Weise unterstützt, gelang es Essex nicht, die Erwartungen zu erfüllen, die er selber und auch der mit ihm sympathisierende Shakespeare im Prolog zu „Heinrich V." an das militärische Unternehmen knüpfte. Er kehrte nicht als Triumphator „die Empörung auf sein Schwert gespießt" heim, sondern der Feldzug, an dem Southampton gegen

den Willen der Königin als Führer der Reiterei mitwirkte, verlief völlig ergebnislos. Eigenmächtig schloß der General einen unvorteilhaften Frieden mit den Rebellen und kehrte, wie seine Feinde am Hofe gewünscht hatten, mit stark gemindertem Ruhm in die Heimat zurück. Die Königin zog ihn zur Verantwortung und ließ ihn in Untersuchungshaft setzen. Wenn diese auch in äußerst milder Weise ausgeübt wurde, so trieb die Fürstin doch monatelang ein unwürdiges Spiel mit dem früheren Günstling. War es Unentschlossenheit, ein Rest von alter Neigung oder Furcht vor Essex' Popularität: auf jeden Fall unternahm sie nichts Ernstliches gegen ihn, konnte sich auf der anderen Seite aber auch nicht zu seinen Gunsten entscheiden. Endlich wurde er zwar freigelassen, jedoch ohne daß ein formeller Spruch erfolgte, oder daß er seine Ämter wiedererlangte; im Gegenteil er mußte fürchten, auf Grund irgendeiner neuen königlichen Laune ein noch schlimmeres Schicksal zu erfahren. Die reizbare Natur des Grafen ertrug die Unsicherheit nicht. Das Glück hatte ihn von Jugend auf zu stark verwöhnt, als daß er es über sich gebracht hätte, einflußlos von der Bühne abzutreten. Er wollte wieder zu Macht gelangen, und da es auf friedliche Weise nicht möglich war, scheute er vor Gewalt nicht zurück. Verbindungen mit den Unzufriedenen im Lande und dem schottischen König Jakob bestanden wohl schon oder wurden angeknüpft. Aber über allgemeine Pläne kam Essex nicht hinaus, und als der für den großen Schlag in Aussicht genommene Termin anbrach, war so gut wie nichts für die bewaffnete Erhebung vorbereitet. Ob es auf einen Umsturz der Regierung oder nur auf eine Wiedereinsetzung des gefallenen Günstlings abgesehen war, ist bei der allgemeinen Unklarheit der Verschwörung nicht zu erkennen; es kann dahingestellt bleiben, da das eine Ziel ohne das andere nicht zu erreichen war. Auch Shakespeare und seine Freunde wurden in das Abenteuer hineingezogen. Am Vorabend des Putsches ließen die Verschworenen durch die Truppe des Lord Kammerherren „Richard II." aufführen, natürlich mit der bis dahin unterdrückten Absetzungsszene, von der man sich eine besonders aufwiegelnde

Wirkung auf die Massen versprach. Augustin Philips, ein angesehenes Mitglied der Gesellschaft, führte die Verhandlungen mit den Rebellen. Obgleich er vermutlich gleich seinem Genossen Shakespeare mit Essex sympathisierte, so schien ihm die Einmischung in die hohe Politik doch zu gefährlich, und es bedurfte einer Bestechung von vierzig Schillingen, um seine Bedenken zu beschwichtigen und ihn zur Aufführung des angeblich veralteten Stückes zu bewegen. Am nächsten Morgen brachen die Verschworenen los, unter denen Southampton eine führende Rolle spielte. Nichts war vorbereitet, Essex verließ sich ausschließlich auf seine Volkstümlichkeit. Doch die Erhebung der City blieb aus, die Rebellen konnten mit leichter Mühe überwältigt und zu Gefangenen gemacht werden. Der ehemalige Günstling wurde zum Tode verurteilt, sein Anhänger Merrick, der die Aufführung von „Richard II." veranlaßt hatte, gehängt, und Southampton hatte es besonderer Fürsprache und der Gnade der Königin zu danken, daß er nur auf Lebenszeit in den Tower wanderte. Auch Philips mußte vor Gericht erscheinen. Er leugnete jede Kenntnis von der Verschwörung, doch es ist anzunehmen, daß die Schauspieler und mit ihnen Shakespeare wenigstens teilweise in den Plan eingeweiht waren. Von der Erhebung einer öffentlichen Anklage gegen sie sah man ab; im Gegenteil am Tage vor Essex' Hinrichtung mußten sie vor der Königin im Richmond Palace Theater spielen. Elisabeth legte Wert darauf, ihre Gleichgültigkeit gegen das Schicksal ihres einstigen Freundes möglichst deutlich zur Schau zu tragen. Auch Shakespeare war an der Komödie beteiligt. Man kann sich denken, in welcher Stimmung er spielte. Er selbst war seines Lebens nicht sicher, der beste Mann der Zeit dem Schaffott verfallen, und der Gönner seiner Jugend schmachtete im Gefängnis. Damals stieg ihm wohl die Vision der Hamletszene auf, des Schauspieles im Schauspiel, wo die ganze Welt in Lügen versinkt und die Wahrheit ihre Zuflucht zu den verachteten Künsten der Komödianten nehmen muß. Es müssen entsetzliche Stunden für den Dichter gewesen sein. Zum Glück blieb es für längere Zeit die letzte Aufführung bei Hofe.

Elisabeth ließ die Diener des Kammerherren doch ihre Ungnade empfinden und diese zogen es ihrerseits vor, London zu verlassen und eine größere Tournée durch Schottland anzutreten, an der Shakespeare sich aber nicht beteiligte.

Das Unternehmen war kläglich gescheitert. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Hoffnungen des Dichters die Rebellion begleiteten. Wenn auch nicht alle Maßnahmen seine Billigung fanden, so stand er doch mit dem Herzen auf Essex' Seite. Noch nach einem Jahrzehnt, als er in „Heinrich VIII." das ähnliche Ende Buckinghams schilderte, klangen ihm die letzten Worte des sterbenden Rebellenführers in den Ohren, und ihnen bildete er den Monolog des Herzogs auf dem Wege zum Schaffott nach. Der Mißerfolg traf ihn schwer. Jede Aussicht auf Besserung der heillosen Zustände schien in weite Ferne gerückt. Eine größere Revolution stand zu befürchten, zu der die Erhebung Essex' nur ein unbedeutendes Vorspiel war, und allein die Aussicht auf den baldigen Tod der greisen Königin verhinderte ihren Ausbruch. Die Zerrüttung im öffentlichen Leben griff weiter um sich, und auf allen Gemütern lastete eine drückende Stimmung, die sich in den Dramen des Dichters, die dieser Epoche angehören, widerspiegelt. In „Cäsar", „Hamlet" und „Maß für Maß" ist die Welt völlig zerrüttet; die römische Tragödie betrachtet mehr die politische, das Lustspiel die moralische Fäulnis, während beide Seiten sich in „Hamlet" vereinigen. Die Herrschaft des Imperators ist ein Unrecht, die König Claudios ein Verbrechen und ebenso die Regierung des Herzogs Vincentio, dessen unverzeihliche Schwäche die allgemeine Verderbnis großgezogen hat. Die Zustände schreien nach Abhilfe, und wie in der Wirklichkeit Essex, so ist in jedem dieser Stücke ein Mann berufen, die aus den Fugen gegangene Zeit einzurenken. Die Aufgabe fällt Brutus, dem dänischen Prinzen und Angelo zu. Die Helden der beiden ersten Dramen, die zeitlich der gewaltsamen Erhebung am nächsten stehen, mögen auch in einzelnen Zügen eine Ähnlichkeit mit dem Führer der Revolution bieten; auf jeden Fall beweisen sie die hohe Meinung, die der Dichter von dessen Person

und Unternehmen hegte. Er erschien ihm als der letzte Nothelfer in einer furchtbaren Zeit und in einem den schwersten Krisen entgegentreibenden Staatswesen. Nur eine Rettung vor dem politischen Pessimismus gab es für Shakespeare, das war der volle Anschluß an die hoffnungsreiche Sache der Puritaner. Bei ihnen lag die Zukunft des Landes. Aber ihre Einseitigkeit und ihre Kunstfeindschaft versperrten dem Dichter diesen Ausweg. Das erquickende Gefühl der Einheit mit seiner Zeit hat er nicht wieder erlangt.

Die Politik war es, die Shakespeare zur Tragödie zurückführte; oder wenigstens beschleunigte sie den Übergang, der sich schon in den späteren Lustspielen und Historien ankündigte. Auch ohne die erschütternden Tagesereignisse hätte der Dichter den Weg zu der letzten und höchsten Form des Dramas gefunden; doch vielleicht wären noch Jahre verflossen, ehe er zu der tragischen Stimmung sich durchgerungen hätte, die ihm durch äußere Erlebnisse in überraschend kurzer Frist aufgedrängt wurde. Die Politik griff damals viel einschneidender in das Privatleben ein als heutzutage. Die Staaten waren kleiner, der wirtschaftliche Organismus weniger verwickelt, alle äußeren oder inneren Mißerfolge wurden daher unmittelbarer empfunden. Das Individuum war selbst in England damals nur mangelhaft gegen Übergriffe der Staatsgewalt geschützt, und ein tyrannischer Herrscher bedeutete eine Gefahr für jeden einzelnen. Tadel und Ruhm trafen unmittelbar den Fürsten; er trug die Verantwortung für alle Regierungshandlungen, so daß jede politische Unzufriedenheit mit Notwendigkeit zu Abneigung und Haß gegen den Monarchen und seine nächste Umgebung führen mußte. Er und der Hof bildeten den Staat, das Volk in seiner Gesamtheit war von ihrer Willkür abhängig. Diesen persönlichen Charakter trägt das Königtum bei Shakespeare. Er kennt keine staatsrechtliche Scheidung zwischen der Regierung und der Person des Monarchen. Der Inhaber der höchsten Gewalt ist in seinen Augen nicht der sichtbare Vertreter des Staatsbegriffes, sondern ein Mensch, der persönlich für die schlechte Führung seines Amtes verantwortlich gemacht wird. Der Tadel des Dichters richtet sich daher immer

gegen die Person, während ihm die Staatsform als solche gleichgültig ist. Die Republik existierte zu seiner Zeit nur in einigen italienischen Stadtstaaten und blieb nach seiner Auffassung eine auf das Altertum beschränkte Form der Regierung. An dem durch ein Scheinparlament kaum beschränkten Absolutismus der Tudors und Stuarts hat er nichts auszusetzen, nur an ihrer Schwäche und Mißwirtschaft, den Grundlagen der höfischen Verderbnis, die das ganze Land anzustecken drohte.

Von der Verkommenheit des Hofes nahm Shakespeares Pessimismus seinen Ausgang. Die glänzende Außenseite hatte auch ihn einst geblendet; jetzt blickte er tiefer, und was er gewahrte oder zu gewahren glaubte, war die entsetzlichste Fäulnis. Hinter den eleganten Formen bargen sich der Neid, die Ränkesucht und der schamloseste Egoismus; hier lebten die Frauen, die mit allen Mitteln der Toilette ein Trugbild von Schönheit hervorbrachten; hier herrschten die Unterwürfigkeit nach oben und der rücksichtsloseste Übermut gegen Schwächere. Ehre, Tugend, Macht, alles war feil, selbst der Mord wurde nicht verschmäht, wenn er nur kein „Ärgernis" erregte. Das ganze Leben war nur ein Spaß, alle sittlichen Begriffe waren in der frivolen Genußsucht aufgelöst. Es ist der Dichter selbst, der durch Hamlets Mund III, 1 gegen die Übel seiner Zeit auftritt:

> Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
> des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
> verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
> den Übermut der Ämter und die Schmach,
> die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
> wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
> mit einer Nadel bloß? Wer trüge Lasten
> und stöhnt' und schwitzte unter Lebensmüh?

Was wollten die Puritaner anderes als eine gerechte Reformation an Haupt und Gliedern? Wenn sie das Wort des Dichters richtig hätten verstehen können und nicht in ihren einseitigen religiösen Anschauungen befangen gewesen wären, so hätten sie „Hamlet" mit lautem Hosiannah begrüßen müssen. Hier war der Prophet, nach dem sie ausschauten, der Bußprediger, der gleich ihnen den

Kampf der Wahrhaftigkeit gegen den hohlen Schein und die Lüge eröffnete, der Mann, der nicht nur „Dolche redete", sondern die Worte zur Tat zusammenschmiedete, zu dem größten Drama, das die Menschheit gesehen. Es ist bedauerlich, daß Shakespeare den Anschluß an diese zukunftreichen Elemente, denen er mit seinen sittlichen Anschauungen so nahe stand, nicht gewinnen konnte. Das ist die Tragödie im Leben des Dichters. Die stärksten Kräfte im Lande entfremdeten sich seiner Kunst, aber durch seine äußere Stellung wurde er an eine Gesellschaft gekettet, mit der er keine innerliche Berührung besaß.

Die Essexkatastrophe enthüllte Shakespeare blitzartig den Zwiespalt, und das Zeugnis dieser Erkenntnis ist „Hamlet", die persönlichste unter allen seinen Tragödien. Wie in dem Drama, so waren in der wirklichen Welt alle Begriffe, die unerschütterlich schienen, ins Wanken geraten. Gleich dem Helden suchte auch der Dichter nach einem festen Punkt in dem Meer der Irrnisse; er beklopft alle Götzen der Erde mit dem Hammer, und alle zerfallen in Staub. Der Pessimismus erweitert sich. Die ganze Welt erscheint schlecht, das Leben selbst unlebenswert, die Geschöpfe in der Lüge versunken. Die Menschen in der Tragödie des dänischen Königshauses und in „Maß für Maß" sind Schmeichler und Heuchler, im besten Falle Schwächlinge; den Helden selbst fehlt das Vertrauen in die eigene Kraft. Shakespeare hat wie Hamlet „keine Lust am Manne mehr und am Weibe auch nicht". Der Gedanke an den Selbstmord als letzten Ausweg aus dem Wirrsal, der den melancholischen Trost des Prinzen bildet, scheint auch dem Dichter vorgeschwebt zu haben. Die Dramen dieser Periode sind reich an Todesbetrachtungen, und das erwähnte sechsundsechzigste Sonett mit seinen auffallenden Anklängen an Hamlets bekannten Monolog klingt in den Versen aus:

> Ja, lebensmüde schlöss' ich gern die Pein,
> ließ nicht mein Tod hier meinen Freund allein.

Daß Shakespeare in dieser seelischen Verfassung das Bedürfnis nach dem Troste der Philosophie empfand, ist trotz seiner oft hervortretenden Abneigung gegen jede spekulative Weisheit begreiflich.

Das Streben nach einer tieferen Erkenntnis läßt sich aus den Dramen dieser Periode deutlich entnehmen, wenn auch die Dichternatur des Verfassers ihn vor den Mißgriffen bewahrte, abstrakte Ideen zur Unterlage seines Schaffens zu machen. Der italienische Sprachmeister Florio, der gleich ihm zu Southamptons literarischem Anhang gehörte, scheint sein Führer auf diesem ihm bis dahin fremden Gebiete gewesen zu sein. Er hatte in enger Verbindung mit seinem berühmten Landsmann Giordano Bruno gestanden, dem größten Philosophen der Renaissance, der in den Jahren 1583—86 in London lebte. Shakespeare hat den unerschrockenen Mann, der seine Erkenntnis nicht nur vortrug, sondern mit dem Leben und dem Tode besiegelte, wohl nicht mehr persönlich gesehen, auch seine Werke kaum selber gelesen. Von den lateinischen und italienischen Schriften Brunos lag keine englische Übersetzung vor, und wenn auch der Dichter beide Sprachen so weit beherrschen mochte, daß er das Tatsächliche einer Erzählung erfassen konnte, so verliert der Philosoph sich doch in den lehrhaften Stellen in einen schwer verständlichen, dunkeln und bilderreichen Mystizismus. Es sind auch nur einzelne Keime, die aus seinen Ideen in die Dramen übergegangen sind. Shakespeare kommt über die ptolemäische Auffassung, nach der die Erde den feststehenden Mittelpunkt des Weltalls bildet, nicht hinaus und hat offenbar niemals eine andere Meinung gehört, während das Kopernikanische System gerade die Grundlage von Brunos Lehre ausmacht. Auch die pantheistisch angehauchte Weltseele des Italieners ist dem Dichter fremd, überhaupt hat er für den spekulativen Teil dieser monistischen Philosophie weder Neigung noch Verständnis. Nur die moralische Seite zog ihn an, die ihm offenbar nicht durch die Bücher des Verfassers selbst, sondern durch Florio vermittelt wurde. Und da paßte die Lehre Brunos von der Relativität alles Irdischen trefflich in Shakespeares damalige Stimmung. Hamlet faßt sie dahin zusammen, daß an sich nichts gut und böse sei, sondern erst durch das Denken dazu gemacht werde. Die Ansicht vertiefte die kritische Auffassung des Dichters von Welt und Menschen. Das Gute muß aus der

innersten Überzeugung hervorquellen, das sittliche Handeln darf nicht rein mechanisch nach kirchlichen oder moralischen Vorschriften erfolgen, sonst wird es zu gedankenloser Werkheiligkeit, die nichts anderes als eine Abart der Heuchelei darstellt, einen Versuch, die Menschen wie die Gottheit zu betrügen. Der Gedanke ist echt evangelisch, und gerade darum fiel er mit Shakespeares innerster Überzeugung zusammen. Nicht nur in „Hamlet", sondern auch in „Maß für Maß" und später in „Cymbeline" wird er verwendet; jedoch er bleibt der einzige Splitter aus dem mächtigen Lehrgebäude des italienischen Weisen.

Einen größeren Einfluß als dieser gewann ein französischer Philosoph, Michel Montaigne, auf den Dichter. Auch bei ihm spielte Florio die Rolle des Vermittlers. Die Essays des Franzosen erschienen in drei Abteilungen 1580, 1588 und 1592 und fanden in und außer seiner Heimat den größten Beifall und die schnellste Verbreitung. Es fehlte nicht an Versuchen, sie in das Englische zu übertragen, aber erst Florio führte das mühselige Werk zu einem glücklichen Ende. Von seiner Ausgabe des Montaigne befindet sich im Britischen Museum ein Exemplar mit einem Namenszuge Shakespeares. Leider ist die Echtheit der Schrift nicht über jeden Zweifel erhaben, aber auch ohne dieses äußere Zeugnis steht die Bekanntschaft des Dichters mit dem Werke fest. Daß er Montaigne in dem französischen Original kannte, ist anzunehmen, denn schon im „Kaufmann von Venedig", also vor dem Erscheinen der Übersetzung, findet sich ein Anklang an die Essays. Es ist die berühmte Stelle im fünften Akt, in der Lorenzo Jessika von der Musik der Sphären erzählt, die, sterblichen Ohren unhörbar, das ganze Weltall durchklinge. Auch in den Reden von Heinrich V. glaubt ein neuerer Forscher Spuren von Montaigne nachweisen zu können. Jedoch größere Bedeutung gewann das Werk für Shakespeare erst durch Florios Übertragung, die ihm offenbar schon vor dem öffentlichen Erscheinen in der Handschrift mitgeteilt wurde. Möglicherweise wandte der Italiener sich mit der Bitte um Rat in schwierigen Fällen an den größten Sprachkünstler seiner Zeit,

und wenn der Dichter später einzelne charakteristische Wendungen aus dem englischen Montaigne beinahe wörtlich entlehnte, so nahm er vielleicht nur sein eigenes geistiges Eigentum zurück. Die eingehendere Bekanntschaft Shakespeares mit dem französischen Philosophen erfolgte in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, in der Zeit der Essexrevolution, deren starke seelische Erschütterungen den Dichter auch in ganz anderer Weise für Montaignes skeptische Weisheit empfänglich machten als die glücklichen Jahre, in denen er die Komödien schrieb. Mit dem Durst des Verschmachtenden griff er damals nach den Essays wie der Fieberkranke nach der Arznei, von der er Genesung erwartet. Es war wenig, was sie ihm boten, und doch wieder viel, wenn man es mit dem Inhalte der Bücher vergleicht, die Shakespeare zu Gebote standen. Nur dadurch erklärt sich der große Einfluß, den der französische Schriftsteller, der als Mensch kaum eine verwandte Seite mit dem Dichter aufweist, auf ihn und sein Schaffen ausüben konnte.

Montaigne (1533—92) ist ein feingebildeter Weltmann, der das Wissen seiner Zeit beherrscht. Er besitzt große Menschenkenntnis, die er sich durch seine Tätigkeit in öffentlichen Ämtern und auf Reisen erworben hat. Tatenunlustig und ohne Ehrgeiz zog er sich schon in den besten Jahren nach seiner Heimatstadt Bordeaux zurück, um ein beschauliches Privatleben zu führen, und nur schwer ließ er sich bestimmen, seine Begabung in den Dienst des Gemeinwohles zu stellen, als seine Mitbürger ihn zum Stadtoberhaupt erwählten. In den Essays plaudert er in geist- und geschmackvoller Weise über alles Mögliche, ohne daß die Einzelheiten sich zu einem geschlossenen philosophischen System zusammenfügen. Praktische und theoretische Abhandlungen laufen durcheinander, historische und geographische Themen werden behandelt und wechseln mit politischen, literarischen und philosophischen ab. Bald spricht er über Seneca und Plutarch, bald über die neue Erfindung der Kutschen, bald über Kannibalen, oder er plaudert über Verse des Vergil, über Gesetze und Gewohnheiten, über die Macht der Einbildungskraft, über die Ungleichheit der Menschen,

über die Gewissensfreiheit oder über Ehrlichkeit und Nutzen. Der Verfasser ist kein starker Charakter; eine feine Skepsis zeichnet ihn aus, und getreu seinem Wahlspruch „que sais-je?“ liebt er es mehr, Fragen aufzuwerfen als zu beantworten. Er ist ein freigeistiger, vielseitiger Humanist, der alles untersucht, bis auf die Gebote der Kirche, vor denen er sich scheu zurückzieht. Es fehlt Montaigne an Mut und Festigkeit der Überzeugung, um sich gegen ihre Satzungen aufzulehnen. Wo es gefährlich wird, schweigt er und weiß sich mit oberflächlichem Optimismus innerhalb der Grenzen der bestehenden Ordnung behaglich einzurichten.

Um so erstaunlicher ist es, daß er trotzdem einen so tiefen Eindruck auf einen ganz anders gearteten Mann wie Shakespeare hervorrufen konnte. In seinen Dramen finden sich überaus zahlreiche Anklänge an Montaignes Betrachtungen. Besondere Wichtigkeit besitzen unter ihnen die Schilderung des utopistischen Zukunftstaates im zweiten Akt des „Sturmes“ und Hamlets wehmütige Schicksalsauffassung in den fatalistischen Versen V, 2:

Laßt uns einsehen,
daß Unbesonnenheit uns manchmal dient,
wenn tiefre Pläne scheitern, und das lehrt uns,
daß eine Gottheit ihren Ausgang formt,
wie wir sie auch entwerfen.

Die Rede ist dem Sinne nach, teilweise sogar wortgetreu, aus Florios Übersetzung entnommen, wie überhaupt des Dänenprinzen gedankenvolle Monologe beinahe ausnahmslos auf Anregungen der Essays beruhen. Die Beispiele ließen sich mit Leichtigkeit vermehren, doch bemerkenswerter als einzelne Stellen bleibt der Einfluß, den Montaigne auf die Gesamtrichtung von Shakespeares Schaffen gewann. Seine Person wird vorbildlich für die Helden der nächsten Dramen. Die Reflexion überwiegt bei dem französischen Denker die Tatkraft, und dieser Charakterzug findet sich bei Brutus, in noch höherem Maße bei Hamlet und dem Herzog Vincentio wieder. Der Affekt, der sich bei den Männern der Königsdramen unmittelbar in Handlung umsetzte, tritt bei ihnen nicht

in gleicher Stärke auf, und statt Taten ruft er nur Betrachtungen hervor, die geeignet sind, die Entschlußfähigkeit zu mindern. Die drei Männer ermangeln des Ehrgeizes und stehen irdischen Gütern mit dem ganzen Zweifel Montaignes gegenüber. Eine Königskrone lockte Richard III. oder Heinrich Bolingbroke bedingungslos; für Hamlet und den Herzog in „Maß für Maß" besitzt sie nur einen problematischen Wert. Rache beherrschte einen Clifford oder Warwick unter Ausschluß jeder anderen Empfindung, als einzige Leidenschaft; Brutus und der Dänenprinz müssen sich mit allen Mitteln in dies Gefühl hineinarbeiten. Auch der Begriff der Freiheit ist für den römischen Helden mehr eine theoretische Idee, die sein Denken erfordert, als eine praktische Notwendigkeit, ohne die er nicht leben kann. Wie Montaigne sich frühzeitig in sein Studierzimmer zurückzog, so bildet auch ein stilles Privatleben, fern der Politik, in philosophischer Einfachheit das Ideal des Brutus. Hamlets Sehnsucht zieht ihn nach Wittenberg, wo er unter den Gelehrten seinen Platz besser ausfüllen würde als am dänischen Hof, und Herzog Vincentio darf („Maß für Maß" I, 3) seinem Vertrauten sagen:

Ihr selber wißt am besten,
wie sehr ich stets die Einsamkeit geliebt,
geringe Freude fand am Menschenschwarm,
wo Jugend herrscht, Verschwendung, sinnlos Prunken.

Er und Hamlet zeigen sich auch darin als echte Schüler des französischen Denkers, daß ihnen der Glaube an sich selber, das Vertrauen in die eigene Kraft und in die Wirksamkeit des eigenen Handelns fehlt. Der Herzog überläßt die notwendige Reinigung des Gemeinwesens einem Stellvertreter, wie auch Hamlet vor einer ähnlichen Aufgabe völlig versagt. Allerdings sind die Motive verschieden: Montaignes Tatenlosigkeit entspringt im letzten Grunde einem seichten Optimismus, daß der Himmel oder das Schicksal doch noch alles zum Guten lenken werde, während die Hamlets, der in dieser Beziehung die Anschauungen des Dichters vertritt, auf einen tiefen Pessimismus zurückgeht. Aber objektiv stimmen

beide darin überein, daß sie die Tat als etwas Zweckloses vermeiden, als ein unbrauchbares Mittel, Ordnung in den übermächtigen Wirrnissen des Lebens zu schaffen. Es liege außerhalb unserer Kräfte, ein wankendes Staatswesen aufrecht zu halten, meint der Essayist und kommt mit dieser Ansicht dem leitenden Gedanken der dänischen Tragödie nahe.

Montaigne war zwar vermählt, doch huldigt er in seinem Werke der Überzeugung des Apostels, daß Heiraten gut, Nichtheiraten aber besser sei, und wenn seine Ehe auch nicht unglücklich war, so bestand doch keine tiefere Gemeinschaft zwischen ihm und seiner Frau. Seine Schätzung des Weibes ist äußerst gering, und in der Liebe sieht er nur einen natürlichen Vorgang, der gerade so viel Freude bereitet als die Befriedigung irgendeines anderen physischen Bedürfnisses. Auch in dieser Beziehung übte er einen Einfluß auf Shakespeare aus. Den zynischen Ton, den Hamlet im Gespräch mit Ophelia anschlägt, hat er von seinem Meister gelernt, aus dessen Auffassung auch die Sittenschilderungen in „Maß für Maß" erwachsen sind, wo nur die niedrigsten Triebe das Verhältnis zwischen Mann und Weib regeln und bestimmen. Aber wiederum geht Shakespeare weit über den Essayisten hinaus und schreitet von dessen billigem Spott zu der Weiberverachtung in „Troilus und Cressida", in „Timon von Athen" und in „Lear", die sich in den letzten beiden Dramen zum Ekel vor der niedrigen, sinnlichen Natur des Menschen überhaupt steigert. An Tiefe der Auffassung übertrifft der Dichter in allen Fällen sein Vorbild. Montaigne beabsichtigt niemals, die irdischen Güter in ihrer Nichtigkeit zu ergründen, sondern er führt sie nur von einer übertriebenen Schätzung auf den seiner Meinung nach richtigen Wert zurück. Für solche Halbheit ist Shakespeare nicht zu haben.

Es wurde schon erwähnt, daß die Dramen dieser Periode besonders zahlreiche Todesbetrachtungen enthalten. Auch sie verdanken ihre Entstehung, äußerlich wenigstens, der Anregung des Philosophen von Bordeaux. Im Gegensatz zu Giordano Bruno, der seinen Richtern kühn entgegenschleuderte: „Euch bangt mehr vor

meinem Todesurteil als mir vor dem Tode!", und unerschrocken den Scheiterhaufen betrat, blieb Montaigne sein Leben lang ein Feigling. Der Gedanke ängstigte ihn beständig,

was uns im Schlaf für Träume kommen mögen,
wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt.

Die Todesfurcht läßt ihn nicht los. Vergebens sammelt er in den Essays die herrlichsten Beweise dafür, daß der Tod kein Übel sei, und vergebens schreibt er ein ganzes Kapitel, „Philosophieren bedeutet zu sterben lernen": er selber lernt es nicht und kommt über die Schrecken des „unentdeckten Landes, von des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt", nicht hinweg. Merkwürdigerweise finden diese bänglichen Vorstellungen von den Schrecken des Jenseits ein Echo in der Brust des freien, klaren Shakespeare. Hamlet empfindet die „Furcht vor etwas nach dem Tode". Auch er zittert vor den entsetzlichen Wahngebilden, die Claudio in „Maß für Maß" III, 1 am Vorabend der Hinrichtung quälen:

Aber sterben! Gehn, wer weiß, wohin,
daliegen, kalt, eng, eingesperrt und faulen;
das lebenswarme Kunstwerk dieses Leibes
verschrumpft zum Kloß, der lebensfrohe Geist
getaucht in Feuerfluten; oder schaudernd
umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;
gekerkert sein in unsichtbare Stürme
und mit rastloser Wut gejagt rings um
die schwebende Erde; — oder schlimmer als
das Schlimmste — zu jenen zu gehören, die
gesetzlos wild ausschweifende Gedanken
sich heulend denken: Das ist zu entsetzlich!
Das schwerste, jammervollste ird'sche Leben,
das Alter, Armut, Schmerz, Gefangenschaft
dem Menschen auferlegt, ist gegen das,
was uns im Tode droht, ein Paradies!

Die Worte beschwören alle Schrecken der Danteschen Hölle. Der Dichter muß, so bemerkt der Ästhetiker Vischer, auf einem Punkte seines Denkens über die höchsten Fragen unfrei gewesen sein; er muß eine Vorstellung vom Fegefeuer gehabt haben, die ihn mit

grauenhaften, gespenstischen Entsetzensbildern verfolgte. Die Behauptung ist in dieser Allgemeinheit unzutreffend. Unter dem Einfluß von Senecas Stoizismus schreiten die Menschen Shakespeares in den ersten Dramen gleichgültig aus dem Leben hinaus. Wenn ihre Rolle ausgespielt ist, besitzt das Dasein keinen Reiz mehr für sie, der Tod keine Schrecken. Romeo und Julia scheiden vom Diesseits ohne einen Gedanken an das kommende Schicksal; die Männer der Historien empfehlen ihre Seele Gott, und die Komödie ist zu Ende; noch Julius Cäsar II, 2 erscheint es als das größte aller Wunder,

daß sich die Menschen fürchten,
da sie doch sehn, der Tod, das Schicksal aller,
kommt, wann er kommen soll.

Und später wieder, als die Hamletperiode abgeschlossen war, erklärt Hermione im „Wintermärchen" III, 2 auf Leontes' Todesdrohungen

Was Ihr als Schreckbild zeigt, ersehn' ich ja.

Nur die Dramen, die am unmittelbarsten unter Montaignes Einfluß stehen, sind von den Todesschauern erfüllt, die sich schwer mit der geistigen Freiheit und Klarheit des großen Dichters vereinigen lassen. Es müssen fürchterliche Erlebnisse gewesen sein, die einen Mann wie Shakespeare derartig aus dem Gleichgewicht werfen konnten, um ihn den bänglichen Gedanken des mattherzigen Philosophen zugänglich zu machen.

Pessimismus ist die Weltanschauung des Tragischen, aus der allein die letzte und höchste Form des Trauerspieles entstehen kann. Je mehr es seiner eigensten Aufgabe gerecht wird und aus der Gespaltenheit der menschlichen Natur selbst hervorwächst, desto düsterer und pessimistischer muß sich seine Grundstimmung gestalten. Das zeigt die Entwicklung des Dramas bei allen Nationen. Euripides, der deshalb von Aristoteles der Tragischste von allen Dichtern genannt wird, ist in seiner Lebensanschauung pessimistischer als Äschylos, Racine als Corneille, Calderon als Lope. Die Erscheinung wiederholt sich bei den englischen Tragikern; nicht nur Shakespeare, sondern alle seine Zeitgenossen machen die gleiche Entwickelung

durch. Daß die Menschen Bällen gleichen, die von den Launen des Schicksals mitleidlos hin und her geschleudert werden, ist ein Lieblingsbild der Webster und Tourneur, bei denen die Weltordnung wie bei Seneca und teilweise auch schon bei Euripides zum sinnlosen Zufall wird, eine Auffassung, die zur Vernichtung des Dramas führen muß. Der Zug zum Pessimismus bildet eine notwendige Entwickelung, die mit der Vertiefung der Tragödie Hand in Hand geht.

Solange die Tragik in einer moralischen Verschuldung gefunden wird, kann sie sich in den Grenzen einer optimistischen Anschauung bewegen. Daß der sündige Mensch untergeht, entspricht der irdischen und himmlischen Gerechtigkeit. Aber diese Art des Trauerspieles beharrt auf einer niederen Stufe, bei äußeren Kämpfen, in denen, wenn auch nicht immer der Bessere, so doch der durch die Kraft besser Berechtigte an Stelle des fallenden Helden tritt. Die tragischen Probleme sind gering und ohne Vertiefung. Erst wenn der tragische Kampf ganz in das Innere des Menschen verlegt wird, wenn das schuldlose Individuum durch seine eigene Charakterveranlagung dem Untergang entgegengetrieben wird, erscheint die pessimistische Grundstimmung in ihrer vollen Bedeutung; um so klarer und gewaltiger als der ringende Held nicht durch das Sündige seiner Natur wie nach der christlichen Lehre in das Verderben verstrickt wird, sondern gerade durch das, was als Bestes und Größtes in seiner Brust lebt. Romeo und Julia gehen durch ihre leidenschaftliche Liebe unter, Hamlet durch seine sittliche Überzeugung, Othello durch sein edles Vertrauen, Cordelia endlich, die Herrlichste von allen, durch ihre kindliche Pietät. Gerade die schönsten Eigenschaften sind es, die wie ein Blitzableiter den Strahl aus den dunklen Wolken des Schicksals auf das Haupt ihres Trägers herniederziehen. Die Schuld ist in diesen Fällen nicht die Ursache, sondern nur die Folge der tragischen Veranlagung; sie kann deshalb vorliegen wie bei dem Mohren von Venedig, oder wegbleiben wie bei dem sterngekreuzten Liebespaar oder der engelreinen Tochter Lears. Das Große führt den Menschen zum

Untergang, während das Niedrige unbelästigt weiterleben darf. Die Tragödie erweckt den Eindruck, als ob die oberen Mächte es gerade auf Verfolgung und Vernichtung des Edelsten anlegten, als ob es das Nichtseinsollende auf Erden wäre. Eine Macht enthüllt sich vor unsern Augen, eine unerbittliche Weltordnung, die das Grausen erzeugt, das wir im letzten Ende als Wirkung des Tragischen empfinden. Dieses Schicksal offenbart sich um so gewaltiger in seiner grausamen Hoheit, je mehr der Dichter von allen moralischen Nebenabsichten absieht, die direkt als Minderung oder gar Aufhebung des Tragischen bezeichnet werden können. Die höchste Art der Tragödie stellt ein Weltganzes dar, in dem die Vernichtung als oberstes Prinzip herrscht, wo alle zerstörenden Kräfte losgelassen sind und über den Fall gerade der besten menschlichen Wesen triumphieren, wie ein Sturmwind, der an dem elenden Dornbusch vorüberbraust, aber die ragende Eiche zerschmettert.

Stellt sich diese grundlegende pessimistische Anschauung zunächst als ein Erfordernis des Kunstwerks dar, so braucht sie doch nicht mit Notwendigkeit die persönliche des dramatischen Dichters zu sein. Selbstverständlich ist aber auch seine Überzeugung von höchster Wichtigkeit, und wenn sie auch für die Grundauffassung durch künstlerische Forderungen gebunden ist, so äußert sie sich doch in der Steigerung oder Minderung des tragischen Pessimismus, also in dessen Verwertung. Wenn auch das Gute mit dem Einzelwesen untergehen muß, so braucht es doch nicht verloren zu sein. Es kann eine über die Person hinausgehende Bedeutung für die Menschheit gewinnen und trotz seines Falles einen herrlichen Erfolg erzielen, kurz eine Einwirkung äußern, die als Abschwächung, als Milderung der pessimistischen Anschauung auftritt. Das katholische Drama der Spanier findet die versöhnenden Momente im Jenseits: der untergehende Held wird in den Himmel, unter die Schar der Heiligen erhoben oder das, was von ihm auf Erden bleibt, wandelt sich zur wundertätigen Reliquie. Shakespeare kennt und braucht solche außerirdischen Mittel nicht, mit Ausnahme der Todesszene der Königin Katharina in „Heinrich VIII.“, die jedoch kaum von

ihm stammen dürfte. Dennoch weiß er die Tragik zu mildern und wo es seiner Stimmung entspricht, in optimistischer Richtung abzubiegen. Romeos und Julias Liebe bewährt ihre Kraft über den Tod hinaus und tilgt den Haß der feindlichen Häuser; in Hamlets Ende verstrickt sich das ganze lügenhafte und sündige Geschlecht, so daß die Bahn für eine bessere Zukunft geebnet ist. Aber je tiefer der fortschreitende Dichter das Tragische erfaßt, desto mehr verdüstert sich seine persönliche Stimmung und desto gleichgültiger werden ihm die versöhnenden Momente. Im „Lear" sind sie spärlich vorhanden, so spärlich, daß das optimistische achtzehnte Jahrhundert eine Abänderung des Schlusses vornehmen mußte, um seinen falschen Glauben an die poetische Gerechtigkeit zu befriedigen, in „Othello" und „Timon" fehlen sie gänzlich, und wenn sie in „Macbeth" eine größere Bedeutung haben, so liegt es am Stoff, nicht am Dichter, der seinerseits nichts getan hat, um das Furchtbare des tragischen Schicksals zu mildern. Eine Welt des Entsetzens tut sich in den genannten Dramen auf, in der das Gute nur lebt, um hingeschlachtet zu werden, und kaum eine Spur auf Erden hinterläßt. Wer in dieser grausenhaften Verkettung der furchtbarsten Schrecken das Weltschicksal erblickte, kann kein glücklicher Mensch gewesen sein, aber nur ein solcher vermochte es, diese Tragödien zu schreiben. Shakespeare zittert nicht, er ist Mannes genug, dem Schrecklichsten ins Auge zu schauen, und gerade dadurch, daß er dem abschwächenden Optimismus nicht die leiseste Konzession macht, daß er den unerbittlichen Weg des Schicksals furchtlos bis zu Ende geht, ist er der Schöpfer und zugleich der Meister der modernen Tragödie geworden.

Del resto non saprei,
mentre mi strugge e sprezza,
altro sculpir che le mie afflitte membra.
Michelangelo.

XV.

Die Hamletperiode.

„Julius Cäsar" bildet den Übergang von dem freieren Aufbau der Historien zu der geschlosseneren Form der Tragödie; es ist das erste Werk, das aus der politischen Erregung um die Wende des Jahrhunderts erwuchs. Seine Entstehung fällt in das Jahr 1599. Damals weilte der Baseler Arzt Thomas Platter in London und bemerkte in seinem Tagebuch, das ein glücklicher Zufall uns erhalten hat: „Den 21. Septembris nach dem Imbissen, etwan umb zwey uhren, bin ich mitt meiner geselschaft über dz wasser gefahren, haben in dem streuwinen Dachhaus die Tragedy vom ersten Keyser Julio Cesare mitt ohngefahr 15 personen sehen gar artlich agieren." Daß der Schweizer das Glück hatte, einer Vorstellung von Shakespeares Drama beizuwohnen, unterliegt keinem Zweifel; die Ortsangabe stimmt, denn das Globetheater lag auf dem anderen Ufer der Themse in Southwark, und auch die Personenzahl mag „ohngefahr" richtig sein, da ein Schauspieler mehrere Rollen zu spielen hatte. Die Datierung wird durch eine Stelle in John Weevers „Märtyrerspiegel" bestätigt, in der es heißt:

Als Brutus Cäsars Herrschsucht ihr bewies,
da ward die tausendköpf'ge Meng' entflammt:
als seinen Ruhm beredt Antonius pries,
wer ward von ihr als Brutus selbst verdammt?

Die Anspielung auf die Ereignisse der Tragödie kann nicht deutlicher sein. Der Verfasser schrieb sein Gedicht 1599, wenn es auch erst

später im Druck erschienen ist. Zeitlich steht „Cäsar" „Heinrich V." und „Was ihr wollt" am nächsten, inhaltlich neigt es stärker zu „Hamlet" und muß daher als Einleitung einer neuen Epoche im Leben des Dichters betrachtet werden. Eine Quartausgabe des Stückes ist nicht vorhanden. Die Gesellschaft des Globus hütete offenbar das Werk ängstlich und ließ das Manuskript nicht in fremde Hände kommen. Der erste Druck erfolgte in der Gesamtausgabe von 1623, und zwar ist er so vorzüglich und fehlerfrei, daß in diesem Ausnahmefall wohl die Originalhandschrift des Verfassers den Herausgebern vorgelegen hat.

Der Gegenstand des Dramas war auf der Bühne nicht neu. Das dem Seneca zugeschriebene Trauerspiel „Octavia" hatte die Aufmerksamkeit der Dramatiker auf die römische Kaisergeschichte gelenkt und da bot die Ermordung des ersten Imperators ein besonders verlockendes Thema, das sich die Italiener und Franzosen nicht hatten entgehen lassen. Diese Klassizisten, bei denen die Gelehrsamkeit meist die poetische Begabung überwog, bildeten den Charakter Cäsars in möglichster Anlehnung an Senecas Helden aus, d. h. sie liehen ihm deren stoische Todesverachtung und Ruhmredigkeit. Als die Engländer, zunächst die sprachkundigen Akademiker, dem Beispiel des Kontinentes folgend, daran gingen, das gleiche Thema zu behandeln, übernahmen sie mit dem Stoff auch einen fertigen Cäsartypus, dessen Abstammung von Seneca selbst bei Shakespeare noch zu erkennen ist. Vor ihm war der Fall des Imperators mindestens schon fünfmal in England dramatisiert worden, zunächst 1562 unter dem Titel „Julius Cäsar". Im Jahre 1582 spielten die Oxforder Akademiker eine lateinische Cäsartragödie, aus der der Dichter vermutlich das unglückliche Zitat: „Et tu Brute!" in der Ermordungszene III, 1 entnommen hat. Polonius im „Hamlet" erinnert sich an die Vorstellung, bei der er den Imperator gab und auf dem Kapitol getötet wurde. Um die Mitte der neunziger Jahre besaß die konkurrierende Truppe des Admirals ein Stück, das die gleichen Ereignisse darstellte. Vermutlich wurde Shakespeares Blick dadurch auf den bewährten

Stoff gelenkt, aber es ist wenig wahrscheinlich, daß er diesem oder gar den älteren Stücken viel verdankte, dazu hielt er sich zu genau an die Erzählung des Plutarch. Und zwar trug er die Handlung aus dessen Lebensbeschreibungen des Cäsar, Brutus und Antonius zusammen. Das griechische Werk, von Thomas North 1579 nach einer französischen Vorlage ins Englische übertragen, erfreute sich großer Beliebtheit und erlebte rasch hintereinander verschiedene Auflagen. Für Shakespeare bildete es einen großen Unterschied, ob er diese Quelle benutzte oder die kunstlosen Berichte seines Holinshed. Plutarch ist ein feiner Schriftsteller, der zu charakterisieren und das Wesentliche von dem Unwesentlichen zu sondern versteht, nicht wie der englische Chronist, dem jede kritische Begabung abgeht. Die vergleichende Behandlung des Chäroneers, der immer einem berühmten Griechen einen wesensverwandten Römer gegenüberstellt, bringt es mit sich, daß er die Charaktere scharf herausarbeitet und dadurch das Material für den Dramatiker trefflich vorbereitet. Der Dichter konnte sich ihm wesentlich enger anschließen als den Quellen der Königsdramen. Das tut er besonders in „Coriolan" und „Antonius und Kleopatra", wo er alles, was er für die Tragödien brauchte, in einer Biographie vereinigt fand, während er den „Julius Cäsar" aus drei Erzählungen zusammenstellen mußte. Dadurch wird er hier von Plutarch unabhängiger, aber immerhin folgt er ihm in den Tatsachen genau; selbst Kleinigkeiten wie das komische Intermezzo des Poeten Cinna oder der Wettlauf am Lupercalienfest sind von Plutarch entlehnt. Shakespeare beschränkt sich darauf, die Ereignisse straffer, in einen kürzeren Zeitraum zusammenzufassen und Unbedeutendes, wie die langwierigen politischen und kriegerischen Verwickelungen nach Cäsars Tod, ehe es zu einer klaren Gruppierung der beiden Parteien, der Triumvirn gegen die Verschworenen kam, auszuscheiden. Er beweist ein reiferes dramatisches Verständnis als in den Historien, die sich häufig in ergebnislosen Kämpfen zersplittern, statt sich, wie in diesem Fall, zu einer entscheidenden Hauptschlacht zu konzentrieren. Auch die Zeichnung der Charaktere

konnte der Dramatiker im wesentlichen aus der Quelle übernehmen. Dagegen erwies sich Plutarchs Wortlaut nur an vereinzelten Stellen brauchbar, nicht wie im „Coriolan", wo ganze Szenen nur in Verse gebrachte Umschreibungen von Norths Prosa sind. Namentlich die beiden großen Reden des Brutus und Antonius sind ausschließliches Eigentum des Dichters.

Nach der Schilderung der politischen Lage im letzten Kapitel ist es klar, was Shakespeare an dem Stoffe locken mußte. „Julius Cäsar" ist die Fanfare der Essexrevolution. In der Beschreibung Plutarchs fand der Dramatiker ein Abbild der unhaltbaren Zustände seiner Zeit, die dringend nach einem Mann und Retter verlangten. Die unheilschwangere Stimmung vor der drohenden Erhebung legte ihm die Behandlung der römischen Verschwörung nahe. Wie weit er selbst damals schon in die Pläne des frondierenden Essexschen Kreises eingeweiht war, bedarf keiner Untersuchung; dichterische Intuition und klare Beobachtung der Sachlage ließen ihn die kommenden Ereignisse vielleicht schärfer erkennen als die Nächstbeteiligten selber. Es ist wohl möglich, daß die sympathische Persönlichkeit Robert Essex' dem Dichter bei der Gestalt seines Brutus vorschwebte, eine Vermutung, die durch eine Fülle kleiner liebenswürdiger Züge, mit denen er den Römer ausgestattet hat, sehr wahrscheinlich gemacht wird. Die übertrieben günstige Auffassung von dem Zweck der Rebellion wie von ihrem Führer erklärt sich leicht durch die Stellung des Dichters und die unglückliche politische Lage. In Wirklichkeit war der Günstling der Elisabeth kein idealbegeisterter Mann und glich dem römischen Verschworenen des Dramas beinahe so wenig wie der historische Brutus, dessen wucherische Erpressungen der republikanisch gesinnte Plutarch übergeht, um aus ihm das Ideal eines Freiheitshelden zu schaffen. Die Sympathien des griechischen Schriftstellers und in noch höherem Grade die des Dramatikers stehen auf seiten des Volksmannes.

Obgleich die Tragödie den Namen des Imperators trägt, ist Brutus ihr Held. Der alte Scaliger erteilt in seiner Poetik den Rat, den Titel von derjenigen Person des Dramas zu nehmen, die

das größte Unglück erleidet oder die höchste Stellung inne hat. In bezug auf Unglück halten die beiden Männer sich die Wage, in bezug auf Stellung ist Cäsar seinem Gegner überlegen; und so kam ihm nach damaliger Auffassung die Ehre zu, dem Stück den Namen zu geben. Aus dem gleichen Grunde trägt die Komödie „Cymbeline" den Namen des Königs, obschon nicht er, sondern Postumus und Imogen die führenden Rollen spielen. Die Person des Brutus hält das Trauerspiel zusammen, das sonst in zwei Teile, die Ermordung und die Bestrafung der Mörder Cäsars, zerfallen würde. Der feine Shakespearekenner Dowden spricht dem Haupte der Verschworenen diese Bedeutung ab; er möchte sowohl Cäsar als Helden wie die Einheit des Dramas retten und meint als Ausweg, nicht der sterbliche Imperator, sondern sein Geist bilde den Mittelpunkt der Dichtung. Das ist bis zu einem gewissen Grade richtig. Die cäsarische Idee ist es, die racheheischend in Antonius und Octavian lebt, die die Mörder verfolgt und deren blutige Schwerter auf die eigene Brust richtet; aber der Held kann sie nicht sein. Im Gegenteil: der Geist, dessen Körper Brutus zwar durchbohren konnte, an dessen unsterblichem Teil er aber selbst scheitern muß, trägt durchaus den Charakter des Gegenspieles. In ihm nimmt das übermächtige Schicksal, gegen das der Held vergebens anzukämpfen versucht, irdische Gestalt an. Handelnd greift der Imperator überhaupt nicht in das Stück ein; seine Rolle mußte aus dramatischen Gründen auf das denkbar geringste Maß beschränkt werden, damit Brutus immer den Vorrang behalten kann. Nur dreimal tritt Cäsar auf: auf dem Hin- und Rückweg von der durch Antonius inszenierten Krönungskomödie, im Gespräch mit Calpurnia und als Opfer bei der Ermordung. Er wird immer in solchen Lagen geschildert, in denen er Brutus nachsteht, nämlich von seiten der sittlichen Persönlichkeit. Besonders die Szene mit seiner Gattin II, 2 dient diesem Zweck und erfüllt ihn durch den Gegensatz zu der viel edleren und gehaltvolleren zwischen Brutus und Porzia II, 1. Der Diktator ist abergläubisch, Schmeicheleien zugänglich und neigt zur Prahlerei; er leidet an epileptischen Anfällen

und ist auf einem Ohre taub. Es kam in dem Drama nicht darauf an, den Welteroberer zu schildern, sondern, wie in der Erzählung des Cassius im ersten Akt, den gebrechlichen Menschen, der in dem Welteroberer verborgen ist und nur das sterbliche Gefäß einer unsterblichen Idee abgibt. Shakespeare hebt mit Absicht seine Schwächen noch stärker als Plutarch hervor. Und dennoch ist der Imperator nicht ohne Größe. So oft sein Name ausgesprochen wird, geschieht es mit Achtung, Bewunderung und Furcht; die Verschworenen selbst, die schaudernd an ihr blutiges Werk gehen, sind von der Überzeugung durchdrungen, daß ihre Dolche sich gegen einen der Bedeutendsten, „der je gelebt hat in der Zeiten Flut", richten. Nur hat Cäsars Größe einen etwas theatralischen Beigeschmack; doch er teilt diese Eigenschaft mit den übrigen edlen Römern, sogar mit Brutus, obgleich dessen Einfachheit und republikanische Schlichtheit gepriesen werden. Alle sind sich ihres Namens und ihrer stolzen tausendjährigen Vergangenheit bewußt und handeln in Rücksicht auf den Ruhm, den sie in der Geschichte besitzen. Sie wissen, wer sie sind und welche historische Aktion sie vollziehen, daß man

> in weit entfernter Zeit
> dies hohe Schauspiel wiederholen wird
> in fremdem Laut und ungebornen Staaten. (III, 1.)

Daher sprechen sie gern in der dritten Person von sich selber als Cäsar und Brutus, weil sich für sie mit den Namen schon ein durch die Geschichte festgelegter Begriff verbindet; sie streben dem Ideal eines Römers nach, wie es der Renaissance vorschwebte. Es geht ein Zug von Heroismus durch die Tragödie, der sich in keinem anderen Shakespearischen Werke findet. Er wurzelt in der Schätzung des klassischen Altertums durch die Humanisten, und führt auf der einen Seite zu einer bei dem Dichter ungebräuchlich schwungvollen Rhetorik, unter Ausscheidung aller komischen Elemente bis auf das kurze Cinnasche Intermezzo III, 3, auf der andern zu einer Auffassung des Gegensatzes zwischen den beiden Hauptpersonen, Brutus und Cäsar, die Shakespeare sonst fremd

ist. Der Mörder handelt nicht aus leidenschaftlichem Haß, sondern in klarer Überlegung, aus Sorge für das gemeine Wohl. Abweichend von den englischen Historien ist diese Tragödie eine politische, in der Grundsätze gegen Grundsätze stehen. Zum Teil mag das auf Plutarchs Einfluß zurückgehen, im wesentlichen aber doch wohl auf das gespannte Interesse, mit dem der Dichter die Ereignisse seiner eigenen Zeit verfolgte. Es ist kein Zufall, daß das beginnende Verständnis Shakespeares auf dem Kontinent gerade an „Julius Cäsar" anknüpfte. Voltaire übersetzte unter seinen Proben englischer Dichtung die große Rede des Antonius und baute später auf dem Drama seinen „Mort de César" auf, wie auch in Deutschland dieses Shakespearesche Stück zuerst eine Übersetzung erfuhr. Die Erhabenheit der römischen Helden und die politische Begeisterung ihres Vorkämpfers näherten sich den klassischen und französischen Mustern, an die man gewöhnt war.

Der Plan des Dichters verlangte zunächst eine Schilderung der politischen Lage; nicht wie sie in der Tiberstadt 44 v. Chr. wirklich vorhanden war, denn von ihr weiß Shakespeare noch weniger als Plutarch, sondern wie die Zustände immer sein müssen, wenn ein einzelner Mann im Begriff steht, die Alleinherrschaft an sich zu reißen. Das Drama ist eben nach dem klugen Wort des Aristoteles philosophischer als die Geschichte. Die Exposition ist meisterhaft. Der Staat erscheint in seinen Grundfesten erschüttert, Wunder und Zeichen geschehen. Die Natur erzittert in der Vorahnung der drohenden Ereignisse und spiegelt die allgemeine Zerrüttung in dem Aufruhr der Elemente wider. Die Stimmung der nahenden Schrecken lastet auf jedem Gemüt. Ein Mann hat alle Macht im Gemeinwesen an sich gebracht. Das Volk, ein charakterloser, wankelmütiger Haufe wie in „Heinrich VI." und wie immer in den Werken der Renaissance, ist nicht mehr fähig, sich selber zu regieren. Shakespeare kennt, wie wir gesehen haben, keine andere Auffassung der Menge, gleichgültig, ob es sich um Römer oder Engländer, um die ehrsamen Ackerbürger der besten republikanischen Periode wie in „Coriolan" oder wie hier um den

verrotteten Pöbel der anbrechenden Kaiserzeit handelt. Entspricht die Schilderung in diesem Drama ungefähr der historischen Wirklichkeit, so handelt es sich dabei um ein zufälliges Zusammentreffen, das seine Entstehung nicht geschichtlichen Studien, sondern dem ahnungsvollen Verständnis des Dichters für das Wesen einer Revolution verdankt. Er brauchte diese haltlose Masse als Motivierung seiner Tragödie. Der Umsturz von oben wirkt mit Notwendigkeit auf die unteren Schichten zurück und zeitigt hier die gleiche Nichtachtung der Gesetze und Loslösung von jeder Tradition. Wo diese festen Stützen nicht mehr existieren, herrscht das Streben nach den materiellen Vorteilen des Augenblicks, das das Volk für die Freiheit untauglich und zum Spielball jedes ehrgeizigen Eroberers oder beredten Agitators macht. Der Pöbel jubelt bald dem Pompejus, bald dem Cäsar zu; er schreit Hurra, wenn er die Krone annimmt, und wirft die schweißigen Mützen begeistert in die Höhe, wenn er sie ausschlägt. Er entzieht sich der Einwirkung der Besseren, die die Gefahr zwar erkennen, aber gleich den Graubärten des Senates in diesem Wirrsal zur Machtlosigkeit verdammt sind. Sie frondieren wohl in kleinlicher Weise wie Flavius und Marullus, begleiten wie Cicero die Ereignisse mit geistreichen griechischen Randbemerkungen, oder spotten mit dem „plumpen Burschen" Casca über das, was sie zu verhindern außerstande sind. Tatkraft und Entschlossenheit zur Abwehr sind nirgends vorhanden.

Nur einer macht eine Ausnahme, Cajus Cassius, ein hagerer, blasser Mann mit hohlem Blick, der viel nachgedacht hat, den aber das Denken weder für die Politik, noch für das kriegerische Handwerk unbrauchbar macht. Der Schmuck des Daseins gilt ihm nichts, sein grüblerischer Sinn empfindet kein Behagen am Leben, er lacht niemals frei und offen, aber er kann es nicht vertragen, einen anderen als Herrn über sich zu erkennen. Er haßt den Imperator wie einen persönlichen Feind. Eifersucht auf dessen Erfolge, trotziger Unabhängigkeitsinn und Neid wirken zusammen, um in diesem antiken Robespierre eine verhaltene Leidenschaft zu erwecken, die vor nichts zurückschrickt. Gleich dem französischen

Revolutionstribunen ist Cassius gewohnt, seinen Weg bis zu Ende zu denken und zaudert nicht, das Gedachte in die Tat umzusetzen. Einen Zwiespalt zwischen Wollen und Vollbringen gibt es bei ihm nicht. Cäsar muß sterben. Der Fanatiker könnte die Tat selber verrichten, aber bei seinem bekannten Haß gegen den Diktator wäre sie ein gemeiner Mord, keine politische Maßregel: er braucht Brutus als Bundesgenossen.

Was in uns (Cassius und den andern Verschworenen) als Frevel nur erschiene,
sein Ansehen wird es wie der Stein der Weisen –
in Tugend wandeln und in Würdigkeit. (I, 3.)

Ein Mann von der sittlichen Energie dieses edlen Römers muß in die Bresche treten. Cassius weiß, wie man den Idealisten gewinnen kann. Als feiner Menschenkenner schlägt er alle Saiten an, die in Brutus' Brust ein Echo finden; ja er geht soweit, die Zettel zu fälschen, die jenen zur Befreiungstat auffordern, um den Eindruck hervorzurufen, als ob das ganze Volk hinter ihnen stände. Jedes Mittel ist ihm recht, wenn es nur zum Ziele führt; sogar die Führung der Verschwörung gibt er willig ab, wenn er nur die eigentliche Leitung in der Hand behält. Daß ihm auch diese entwunden wird, daß die strenge Rechtlichkeit des Genossen das Übergewicht über seine Klugheit und Umsicht erlangt, gereicht dem ganzen Unternehmen zum Verhängnis. Cassius stimmt dafür, Antonius mit Cäsar zu töten: er weiß, Hektors Sohn darf den Vater nicht überleben. Brutus ist dagegen. Cassius warnt, dem gemordeten Imperator eine feierliche Bestattung durch seinen Freund zu gönnen; Brutus erlaubt es. Und wiederum rät Cassius von dem Vormarsch auf Philippi ab, aber Brutus besteht darauf und führt das Heer der Niederlage entgegen. Immer hat Cassius recht, aber niemals kann seine Klugheit gegen die moralische Überlegenheit des Freundes aufkommen, der in dem Grundirrtum verharrt, daß eine durch und durch unsittliche Sache im einzelnen in streng sittlicher Weise durchgeführt werden könne. Die Verschwörung gewinnt in ihm einen Leiter, der das Unternehmen adelt, aber auch den endgültigen Erfolg vereitelt.

Brutus stammt aus dem vornehmen Geschlecht der Junier, das schon einmal in schwerer Zeit dem Vaterland einen Befreier gegeben hat, so daß in der erneuten Notlage sich alle Blicke von selber auf ihn richten. Doch die Achtung, die er bei dem ganzen Volke genießt, ist nicht nur ererbt, sondern auch persönlich erworben. Wie Antonius an seiner Leiche V, 5 verkündet, war er der „beste Römer unter allen". Nichts tat er aus Mißgunst.

> Sanft war sein Leben und so mischten sich
> die Element' in ihm, daß die Natur
> aufstehen durfte und der Welt verkünden:
> Dies war ein Mann.

Brutus ist kein großer Feldherr, kein weitblickender Staatsmann, nicht einmal ein willensstarker Charakter, aber eine durch und durch sittliche Persönlichkeit. Wenn das unter gewöhnlichen Umständen ein hoher Ruhm ist, so ist es in der Zeit, in der Brutus lebt, der denkbar höchste. In der politischen Zerrüttung, wo jeder seinen Vorteil erstrebt, ist er die einzige reine und edle Natur, frei von aller Selbstsucht und Begehrlichkeit. Der genialere Antonius, der klügere Cassius, selbst der Welteroberer Cäsar verbleichen vor dem Glanz, der den einfachen Brutus umleuchtet. Sittlichkeit ist der Grundzug seines Wesens, der Maßstab, mit dem er sich und andere mißt. Er verachtet und unterschätzt Antonius, weil diesem jene Eigenschaft fehlt, ohne die alle übrigen Vorzüge in Brutus' Augen wertlos sind. Der Dichter hat dem edlen Römer Porzia als Gattin beigegeben. In den Frauen, die sie wählen, erkennt man den Charakter der Männer. Antonius' Neigung führt zu Kleopatra, die seines Gegners zu Catos großherziger Tochter. Sie ist die heroischste unter Shakespeares Frauengestalten, aber doch ganz Weib, wenn sie sich auch männlicher Charakterstärke rühmen darf. Sie kann sich selbst mit stoischem Gleichmut verwunden und den Selbstmord in der grausigsten Form begehen, aber wo die Sorge um den geliebten Mann dazu kommt, fällt es ihr schwer, ein Geheimnis schweigend zu tragen. Gleichberechtigt, nicht als abhängiges Geschöpf wie die andern liebenden Frauen des großen Dramatikers

steht sie neben dem Gatten; sie ist sein Weib, nicht wie Lady Percy das Spielzeug ihres Heißspornes. Aber nur ein Brutus kann, ohne zu erröten, neben einer solchen Frau leben; er braucht nicht den Wunsch auszusprechen, ihrer würdig zu sein, er ist es. Die Verbindung beider bietet das schönste Bild einer auf gegenseitiger Achtung und seelischer Übereinstimmung begründeten Gemeinschaft. Bei Shakespeare, dem „unbehausten Dichter", der immer aus der engen Welt des Familienlebens in das weite Bereich öffentlicher Kämpfe strebt, spielt in jüngeren Jahren die Ehe nur eine unbedeutende Rolle; erst in „Julius Cäsar" erfaßt er sie in ihrer ganzen Innigkeit und Heiligkeit wie später in den letzten Dramen „Cymbeline" und „Wintermärchen". Doch dort heben die Frauen langsam die Männer zu ihrer Höhe empor, während in der römischen Tragödie Brutus neben Porzia als Träger der edelsten Sittlichkeit erscheint. Was mit ihm in Berührung kommt, wird von seinem seelischen Adel ergriffen, und zwar nicht nur seine Ehe, sondern auch die Freundschaft mit Cassius, ja selbst die Beziehungen zu seinem Hausgesinde, das er mit der rührenden Herablassung und der vornehmen Rücksicht eines großen Herzens behandelt. Brutus lebt seine Philosophie; sie ist für ihn nicht nur eine Lehre, sondern eine lebendige Kraft, die sein ganzes Tun und Denken durchdringt. Ein hoher Idealismus beseelt ihn, und nur in der Freiheit erscheint ihm das Leben lebenswert, geschmückt mit den edelsten Genüssen, die Kunst, Wissenschaft und ein gleichgesinnter Freundeskreis gewähren, fern von den rohen Vergnügungen, an denen ein Antonius seine derben Sinne weidet.

Wer so viel in sich selbst besitzt wie Brutus, dem hat die Welt nichts zu bieten, der kann sich nicht mit leidenschaftlicher Begeisterung in Kämpfe stürzen, bei denen es sich nur um äußere Güter handelt. Wer innerlich frei ist, braucht keine äußere Freiheit, denn jedes politische Streben, und wäre es selbst das nach Freiheit, ist ein Streben nach Macht. Brutus ist ohne Ehrgeiz; er will nichts für sich selber. Weit entfernt von dem tyrannenfressenden Haß eines Cassius, liebt und bewundert er Cäsar.

Die politische Freiheit ist für ihn nur eine Prinzipienfrage, keine praktische Notwendigkeit. Mit seiner reinen Gesinnung und seinem weichen Gemüt paßt er nicht in eine Zeit, wo man zwischen Hammer und Amboß eine Wahl treffen muß.

> Er wäre lieber eines Dorfs Bewohner
> als sich zu zählen zu den Söhnen Roms
> in solchem harten Stand. (I, 2.)

Das drohende Verderben erkennt er wohl. Es lastet mit dumpfem Mißbehagen auf ihm, und er fühlt, daß, wenn es so ist, wie Cassius sagt, wenn wirklich dieser Cäsar den Umsturz des Staates vorbereitet, ihm die Pflicht obliegt, das Vaterland von dem Usurpator zu befreien. Brutus ist nicht der Mann, einer sittlichen Forderung auszuweichen, aber die Schleichwege der Verschwörung und ihr Ziel, der Mord, widerstreben seinem ganzen Wesen. Der Entschluß, der dem haßerfüllten Cassius keine Schwierigkeiten bereitet, ist für seinen ruhigen, philosophisch abgeklärten Freund beinahe das Unmögliche. Ihm fehlt die Leidenschaft, in der die Stärke der Shakespeareschen Menschen liegt. Er muß sich immer wieder Cäsars Ehrgeiz vorhalten, um dem eignen Selbst allmählich die Entscheidung abzuringen.

> Vom ersten Antrieb einer furchtbaren Tat
> bis zur Vollführung ist die Zwischenzeit
> wie ein Phantom, ein jammervoller Traum.
> Der Genius und die sterblichen Organe
> sind dann im Rat vereint; und die Verfassung
> des Menschen, wie ein kleines Königreich,
> erleidet dann den Zustand der Empörung. (II, 1.)

Brutus leidet unter dem Konflikt. Dadurch unterscheidet er sich von allen bisherigen Helden Shakespeares, die nur dem Affekte folgten. Aber sein endgültiger Entschluß kann nicht zweifelhaft sein: er muß dem Gebote der Pflicht folgen und tritt, trotzdem jede Faser seines Wesens sich gegen das dunkle Werk auflehnt, an die Spitze der Verschwörung. Er verfällt in den Irrtum aller Politiker und verwechselt die Zustände mit den Menschen. Der Idealismus

seines Parteistandpunktes verblendet ihn und verschließt ihm die Erkenntnis, daß die Zeiten der Freiheit unwiederbringlich verloren sind, daß er zwar Cäsar töten, die Republik aber mit diesem Pöbel nicht wiederherstellen kann. Mit dem Tod im Herzen schreitet er zur Tat; lieber brächte er, wie er später sagt, sich selber um als den großen Julius. Aber „ein Opferer, kein Schlächter", „ein Reiniger, kein Mörder" will er sein. Das Unmögliche soll geschehen: ein von Anfang an unsittliches Werk, dessen Charakter nur Brutus' Idealismus nicht erkennt, soll sittlich werden. Wozu bedarf es eines Eides unter den Verschworenen? Ist nicht jeder einzelne durch die Gerechtigkeit der Sache mehr gebunden als durch einen äußerlichen Schwur? „Frisch und fröhlich" sollen die Genossen ausschauen, wie es freien Männern bei ihrer schönsten Tat ansteht. Wie er Cäsar, nur dem Prinzipe folgend, durchbohrt, so enthält auch Brutus' Rechtfertigung vor dem Volke kein Wort persönlichen Hasses oder einer Herabsetzung des Getöteten. Jetzt, wo der Imperator ungefährlich ist, darf er wieder der Freund des Freiheitshelden sein. Eine sittliche Tat muß von jedem anerkannt werden, so schließt Brutus von seiner Person auf die andern und redet zu der versammelten Menge von den schönsten Idealen. Sie jubelt ihm zu, und er selbst, der Befreier, soll Cäsar werden. Die Frösche wollen den Storch durch die Schlange ersetzen. Darin gipfelt der Erfolg des großen Unternehmens. Antonius brauchte kein so meisterhafter Redner zu sein und sich so vorzüglich auf die Triebe der Masse zu verstehen, auch ohne das würde es ihm leicht werden, sie umzustimmen. Denn statt an hohe Ideale appelliert er an ihre gemeinsten Instinkte und Leidenschaften.

Durch Cäsars Tod, diese „sittliche Mordtat", entwickelt Brutus sich zum typischen Moralisten. Der große Julius hat „um das Recht geblutet"; ein Mann, der ihn gerichtet, darf nicht um Haaresbreite von der Linie des Sittlichen abweichen. Er muß Krieg führen, aber einen moralischen Krieg. Die Bauern sollen geschont werden, und die kleinen, vielleicht sogar notwendigen Durchstechereien des Cassius empören seinen Verbündeten derartig, daß es beinahe

zum Bruch zwischen den Freunden kommt. Und das zu einer Zeit, wo alles auf dem Spiele steht! Je mehr sein äußeres Schicksal sinkt, desto größer wird Brutus als Mensch. Porzias Tod trägt er mit dem ganzen Gleichmut eines Römers und Philosophen, und die wunderbare Szene des Zerwürfnisses mit Cassius IV, 3 läuft in eine Versöhnung aus, die in ihrer schmerzvollen Wehmut an das letzte Abschiedsmahl Christi im Kreise seiner Jünger erinnert. Auch der Genosse ist ein anderer geworden, nicht mehr der alte hämische Cassius der ersten Akte. Brutus' Adel ist auf ihn übergegangen. Mit ruhiger Gelassenheit läßt er sich in den sicheren Tod führen, den die mangelnde Feldherrenkunst des Jüngeren über sie beschworen hat. Er ist würdig geworden, auf einem Schlachtfeld mit Brutus „als letzter Römer" zu fechten und zu fallen. Shakespeare hat alles getan, um die letzten Stunden seines Helden zu verklären. Als der Diener Lucius über der Laute einschläft, bringt es Brutus, der Mann, der seine Hände in Cäsars Blut getaucht hat, nicht übers Herz, den Schlummer eines müden Knaben zu stören. Der Geist, der ihm drohend in der Gestalt des Imperators erscheint, findet ihn ergeben in sein Schicksal. Sieg oder Niederlage, Leben oder Tod — Brutus ist auf alles gerüstet; das Ende hat keine Schrecken, das Dasein keine Freude mehr für ihn. Er verwirft zwar den Selbstmord nach der Vorschrift des Pythagoras, aber es ist ein schulmäßiges Verwerfen, denn ein Leben in Schande kann der Gatte Porzias nicht ertragen. Die Schlacht geht verloren. Brutus hat die Genugtuung, daß ihm alle seine Freunde bis zum letzten Augenblick die Treue bewahren, dann bringt ein Dolchstoß seinem mühevollen Leben die Erlösung. Alles ist verloren, und doch hat der Unterlegene V, 5

Ruhm von diesem Unglückstage,
mehr als Octavius und Marc Anton
durch diesen schnöden Sieg erlangen werden.

Das sittliche Prinzip ist gerettet. Unüberwunden trägt der letzte Republikaner sein Ideal, dem auf Erden keine Stätte bereitet ist, aus der Welt hinaus. Ihm gefiel die besiegte, den Göttern die

siegreiche Sache. Den „schnöden" Erfolg, der nur auf der Macht, nicht auf der sittlichen Kraft der gerechten Sache beruht, hätte Brutus um keinen Preis haben wollen.

Die Triumvirn sind weniger wählerisch und mit dem Siege als solchem durchaus zufrieden. Sie wissen, wie man Politik treibt, nicht mit idealen Grundsätzen und Gefühlen, sondern mit Blut und Eisen. Das ist die Bedeutung der kurzen Proskriptionszene im vierten Akt. Schuldig oder unschuldig, wer ihnen im Wege steht, muß fallen, und wären es die nächsten Blutsverwandten. Antonius, das Haupt der Cäsarianer, ist in jeder Beziehung das gerade Gegenteil von Brutus, ein Mann, der vom Leben nichts als den Genuß der Stunde fordert, genial veranlagt, jedoch ohne sittliche Festigung. Aber gerade in dem wüsten Treiben hat er sich eine Welt- und Menschenkenntnis erworben, um die der erdentrückte Idealist ihn beneiden könnte. Das Größte wie das Gemeinste stößt bei ihm auf Verständnis. Er ist nicht so verkommen, daß ihm Brutus' edle Gesinnung unbegreiflich wäre: im Gegenteil, er hält dem besiegten Feind einen warmen Nachruf voll von Anerkennung; aber er weiß, daß ein solches Wesen eine Ausnahme bildet und daß man die Masse der Menschen nur durch Anreizung ihrer niedrigsten Instinkte lenken kann. Seine große Rede III, 2, die den Umschwung des Dramas herbeiführt, ein Meisterwerk von Rhetorik und psychologischem Scharfblick, beginnt mit der Erinnerung an das reiche Lösegeld, das Cäsar von seinen Feldzügen heimgebracht hat, und sein Haupttrumpf, den er vorsichtig bis zuletzt zurückhält und sich anscheinend gegen seinen Willen ablocken läßt, ist das Testament des Gemordeten mit seinen freigebigen Stiftungen und Vermächtnissen. Dazwischen etwas billige Rührung, Tränen und Ausstellung der blutigen Wunden, kurz alles, was der Pöbel braucht. Was kann Brutus dem entgegensetzen? Römische Ideale, Vaterlandsliebe, Freiheit? Mit fünfundsiebzig Drachmen auf den Kopf jedes Bürgers werden sie mehr als aufgewogen. Mit wunderbarer Kunst ist die Rede aufgebaut. Im Anfang die Unsicherheit des Antonius. Vorsichtig streckt er seine Fühler aus, von welcher

Seite der Menge beizukommen ist, wie ein guter Reiter, der sich zuerst mit den Schwächen eines störrischen Pferdes vertraut macht. Kein Wort fällt, das als Angriff auf die Verschworenen, die ehrenwerten Männer, aufgefaßt werden muß; ein guter Lehrer läßt den Schüler alles erraten und selber finden. Erst als er sieht, daß der Köder sitzt, wagt er sich hervor. Das unbändige Tier hat die Zügel angenommen, und nun läßt es sich von einer festen Hand lenken, wohin der Meister es haben will. Natürlich denkt Antonius nicht daran, das schöne Geld unter die Menge zu verschleudern; er könnte ebensogut dem „Esel" Lepidus einen Anteil an der Weltherrschaft übertragen. Er braucht den Dritten im Bunde für einige Zeit, und er braucht zunächst das Volk. Fallen sie auf seine Versprechungen herein, um so schlimmer für die Betrogenen. Nur ein Großes gibt es im Leben des Triumvirn, das ist seine Verbindung mit Cäsar. Der bedeutendste Mann des Jahrhunderts hat ihn seinen Freund genannt; der Gedanke erhebt Antonius in seinen eigenen Augen und bildet den Adel, den er sich bewahren muß. Die Erinnerung befähigt ihn, dem Lotterleben zu entsagen, die größten Anstrengungen zu erdulden und alle körperlichen und geistigen Gaben, Tapferkeit, Heuchelei, Beredsamkeit, die er in so reichem Maße besitzt, in den Dienst des Toten zu stellen. Der Geist Cäsars wirkt mächtig durch ihn, bis die ersehnte Sühne erlangt ist. Das genügt für Antonius; nun kann er zu seinen Gelagen nach Rom zurückkehren oder in die Arme einer Kleopatra sinken. Daß ihm der Sieg nebenbei die Hälfte der bekannten Welt in den Schoß wirft, ist ein Unglück. Der Sieger weiß mit ihrem Besitz nichts anzufangen, als sie zu einem erweiterten Schauplatz seiner Genüsse zu machen. Durch seine Genialität und engen Beziehungen zu Cäsar erwächst Antonius zum Führer der Gegenrevolution, hinter dem die beiden anderen Triumvirn zurücktreten; selbst Octavian fällt nur eine bescheidene Rolle zu, die keine Andeutung von seiner künftigen Größe und der Wichtigkeit enthält, die er in dem nachfolgenden Drama „Antonius und Kleopatra" erlangt.

Die Tragödie „Julius Cäsar" verläuft in wenigen großen Szenen, fast immer in der Öffentlichkeit, in Gegenwart einer großen Menge. Im ersten und dritten Akt ist es das römische Volk, im zweiten sind es die verschiedenen Verschworenen und in den letzten beiden Aufzügen die beiderseitigen Heere, die hinter den Hauptdarstellern erscheinen und den Grundakkord anschlagen. Für Bewältigung von Massen auf der Bühne ist das Stück typisch geworden; besonders die große Szene auf dem Forum mit den beiden meisterhaften Reden bildet einen Prüfstein der Theaterregie, der allerdings die Kunst des Dichters in wunderbarer Weise vorgearbeitet hat. Das Volk ist hier wirklich eine dumpfe, zusammengeballte Menge mit einzelnen kreischenden Wortführern, keine chorartig gegliederte Versammlung wie Schillers Männer auf dem Rütli. Hier wühlt die Leidenschaft unklar, unlogisch, wetterwendisch, und wenn sie aufgepeitscht wird, zu jeder Mord- und Schandtat bereit. Das ist das „tausendköpfige Ungeheuer", wie es sich bei jedem Auflauf zusammenfindet. Das An- und Abschwellen der Stimmung ist von packendster Wirkung. Shakespeare versteht es, die einzelnen Töne zum Gesamtakkord zusammenzufassen, und dabei doch jeden Wortführer der Menge individuell zu charakterisieren. Wenn etwas den Stimmungsgehalt der Szene überbieten kann, so ist es in diesem Drama die noch meisterhaftere Schilderung der Verschwörung. Mit fesselnder Anschaulichkeit rollt sich ihr lichtscheues Treiben vor unsern Blicken ab in den verstohlenen Zusammenkünften, die das schützende Dunkel der Nacht suchen, in dem unruhigen Hin- und Herlaufen, dem unsicheren Hasten, der Aufregung vor der Tat, den kurzen, kaum geflüsterten Worten, der Besorgnis, die überall Verrat wittert, und endlich nach dem Morde in der Betäubung, welche die Täter selbst bei dem Eintritt des Ungeheuerlichen ergreift. Ein Gesamtgemälde entsteht aus den einzelnen Strichen, das Schiller im „Tell" vergebens nachzuahmen versucht hat. Die Stimmungskunst wird durch die Sprache gehoben, die, den Vorgängen auf das wunderbarste angepaßt, sich frei von allen modischen Künsteleien hält und unter Einwirkung des klassischen Stoffes nach größter

Klarheit und Einfachheit strebt. Der rhetorische Charakter des Dramas bot dem Dichter eine Aufgabe, die er mit hinreißendem Schwunge löst.

„Julius Cäsar" hatte einen überwältigenden Erfolg, der die jüngeren Dichter zur Nachahmung anreizte. Eine Reihe von Dramen entstanden, die teils das Schicksal des Imperators aufs neue behandelten, teils weniger sklavisch ihren Inhalt aus der römischen Geschichte bezogen. Darunter zwei von Ben Jonson, „Sejanus" und „Catilina". Der gelehrte Verfasser glaubte hier auf seinem eigensten Gebiet zu sein; er schloß sich auf das engste an römische Quellen an, und beinahe jedes Wort in den beiden Stücken kann durch eine Stelle Ciceros, Sallusts oder Tacitus' belegt werden. Jedoch die akademisch korrekten Tragödien, denen inneres Leben und wirkliche Menschen fehlen, ließen kalt. Der gehoffte Beifall blieb aus, der Shakespeares Werke in so reichem Maße zuteil wurde. Leonard Digges erzählt, so oft „Cäsar" gespielt wurde, erreichte die Begeisterung den höchsten Grad. Jonson beging den Irrtum vieler Kritiker und suchte den Zweck des Dramas in dem historischen, nicht in dem allgemein menschlichen Gehalt. Der eine war seiner Gelehrsamkeit erreichbar, der andere nur Shakespeares Genius, selbst mit geringerem Wissen. „Julius Cäsar" gehört zu den tragischen Meisterwerken des Dichters, zu den Stücken, die noch heute am häufigsten auf der Bühne erscheinen. Die schon zitierten Worte des Cassius:

In weit entfernter Zeit
wird man dies hohe Schauspiel wiederholen
in fremdem Laut und ungebornen Staaten.

klingen wie eine Prophezeihung des Verfassers an sein eigenes Werk.

Der enge Zusammenhang, der zwischen „Julius Cäsar" und der nächsten Tragödie „Hamlet" besteht, ist von jeher erkannt worden. Anspielungen auf den römischen Imperator finden sich zahlreich in dem neuen Drama. Horatio, der selbst mehr von einem alten Römer als von einem Dänen besitzt, und sein königlicher Freund philosophieren über das Schicksal des großen Julius

auf dem Friedhof. Polonius erinnert sich daran, ihn auf der Universität gespielt zu haben, wodurch seinem Mörder Hamlet mittelbar die Rolle des Brutus zufällt. Zwischen den Helden beider Dramen herrscht eine unverkennbare Familienähnlichkeit. Der sagenhafte ältere Brutus, der sich wahnsinnig stellt, um unter dieser Maske die Vertreibung des Tarquinius vorzubereiten, ist nicht nur der Ahnherr des jüngeren Freiheitshelden, sondern auch der geistige Vater des Dänenprinzen. Beide Männer stehen vor einer im Prinzip gleichen Aufgabe: sie werden berufen, Rache an einem übermächtigen Gegner zu nehmen und das ins Wanken geratene Gemeinwesen zu erneuern. Die Stimmung, aus der der tragische Konflikt erwächst, ist in beiden Trauerspielen die gleiche, schwül, unruhig, drückend, revolutionär. In Dänemark wie

> im höchsten palmenreichsten Stande Roms
> kurz vor dem Fall des großen Julius standen
> die Gräber leer, verhüllte Tote lallten
> und wimmerten die röm'schen Gassen durch.
> Und auch am Himmel gab es schlimme Zeichen.
> . . . . . .
> Und eben solche Zeichen grauser Dinge
> als Boten, die dem Schicksal stets vorangehn,
> und Vorspiel einer schlimmen, nahen Zukunft
> hat Erd und Himmel insgemein gesandt
> an unsern Himmelsstrich und unser Volk.

So äußert sich Horatio in der Exposition des neuen Dramas I, 1 und beschwört dadurch die Erinnerung an das vorhergegangene. Nur ein Unterschied herrscht: der Pessimismus des Dichters hat sich in der Zwischenzeit vertieft. Der unglückliche Ausgang der Essexrevolution liegt zwischen beiden Werken, der in Übereinstimmung mit Montaigne den Beweis geliefert hatte, daß die Zustände stärker als die Menschen sind, daß ein Mann, selbst der beste, nicht die Kraft besitzt, den Verfall des Staates aufzuhalten. Die ernste Erfahrung gab dem Dichter wohl die Anregung, daß im Gegensatz zu Brutus, der, wenn auch zögernd, mit einem fröhlichen Optimismus zur Tat schreitet, der pessimistischere Hamlet seinem gemordeten

Vater die Rache schuldig bleibt. Shakespeare hat die neue Tragödie aus der Öffentlichkeit in das Familienleben gerückt. Die politischen Gesichtspunkte, die den Römer ausschließlich bestimmen, treten bei dem Dänen gegen persönliche zurück. Auch dafür mögen historische Vorgänge maßgebend gewesen sein. Die Ähnlichkeit des alten Hamletstoffes mit Ereignissen aus dem Leben des ihm sympathischen Robert Essex mußte dem Dichter auffallen. Wie in der Hamletsage der Vater des Helden, so war auch Essex' Vater von einem Feind und Nebenbuhler, dem bekannten Grafen Leicester, heimlich umgebracht worden, der später gleich König Claudius die Witwe seines Opfers heimführte. Der Beweis für das Verbrechen war allerdings niemals erbracht worden, aber das Gerücht erhielt sich, und selbst Essex glaubte an den Mord, an dem seine Mutter freilich so wenig Schuld trug wie die Königin des Dramas. An dem Mörder konnte er keine Rache nehmen. Der Tod kam ihm zuvor und ereilte Leicester, ehe der junge Graf zum Mann herangereift war. Aber das Ereignis warf einen tiefen Schatten auf sein Leben und beeinflußte seine Stimmung um so mehr, als er sich nicht in der Lage befand, durch eine befreiende Tat den drückenden Alp abzuschütteln. Ob über die tatsächlichen Umstände hinaus eine persönliche Ähnlichkeit zwischen dem Helden des Dramas und dem Günstling der Elisabeth vorliegt, kann dahingestellt bleiben. Die Wahrscheinlichkeit spricht nicht dafür, dazu ist der Dänenprinz zu stark von Shakespeareschem Geist durchdrungen und weist eine zu innige Verwandtschaft mit dem Dichter selber auf.

„Hamlet" ist nicht das vollendetste unter seinen Dramen, aber das subjektivste, in das Shakespeare am meisten von seiner eigenen Person hineingelegt hat. Wenn nur der Name des Dichters ausgesprochen wird, taucht eine Reihe von Bildern vor unserm geistigen Auge auf, aber keines, weder das liebende Paar Romeo und Julia, noch Othello am Lager der todgeweihten Desdemona, noch der unbehauste Lear auf der Heide, haftet so innig in unserer Erinnerung wie das Bild Hamlets in seinem düstern Trauergewand inmitten der glänzenden Prunkversammlung des Reiches oder auf dem Friedhof

philosophierend über den Schädel des armen Yorick. In dem Volksbewußtsein ist seine Gestalt mit der des Dichters zu einem Wesen untrennbar verwachsen. Nicht mit Unrecht. Wenn wir irgendwo Shakespeare aus seinem eigensten Charakter sprechen hören, so geschieht es in diesem Drama. Nicht daß er sich in der Person des Helden selber schilderte, aber er legt dem geistreichen Prinzen seine eigenen Anschauungen in den Mund. Der Dichter ist es, der durch ihn seine Ansichten über Kunst, schauspielerische Technik, über Welt und Menschen äußert. Dabei fällt er sogar aus der Rolle. Der Übermut der Ämter, über den Hamlet sich in dem Monologe „Sein oder Nichtsein" III, 1 beklagt, belästigte den Kronprinzen des Landes gewiß nicht; der arme Schauspieler wird desto mehr unter ihm zu leiden gehabt haben. Das Drama gewährt einen Einblick in das Seelenleben des Dichters, wie er sich im Übergang von den lebenatmenden Lustspielen zu den Schrecken der großen Tragödien entwickelt hatte. Eine tiefe Melancholie, ein verbitterter Pessimismus und ein satirischer Hang, das Große in der Welt herabzuziehen, machen sich bemerkbar, die von einer unsteten Hast und quälenden Nervosität begleitet sind und Zeugnis von der vollständigen seelischen Zerrüttung ablegen, in der der Dichter sich damals befand. „Lear" und „Othello" mögen düsterer als das vorliegende Drama sein. Aber dort hat der Pessimismus eine bestimmte Form angenommen, während im „Hamlet" sich das Ringen nach einer Weltanschauung offenbart, das verzweifelte Suchen nach einem festen Punkt in dem Meer der zerfließenden und sich widersprechenden Erscheinungen. Diese persönliche Bedeutung behält das Drama, selbst wenn sich nachweisen läßt, daß der düstere Grundzug nicht ausschließlich Shakespeares Eigentum ist. Der Haß und die Mißachtung des Hofes waren über ganz Westeuropa verbreitet. Schon vor unserm Dichter erklärte ein Italiener den Hof für das Grab und Gefängnis des freien Menschen, ein anderer verglich die Feilheit eines Hofmannes mit der einer käuflichen Dirne und Pietro Aretin klagte, daß die Wahrheit an den Höfen in jeder Weise unterdrückt werde, daß man verrückt sein oder sich verrückt stellen müsse, um mit den

Fürsten zu leben. Das ist die Tendenz, aus der „Hamlet“ erwachsen ist, aber Shakespeare hat sich nicht äußerlich zu ihrem Sprachrohr gemacht, sondern sie selbst erlebt. Die intellektuelle Seite teilt er mit seinen Helden. Daraus folgte eine wichtige Abweichung. Hamlet erscheint in der ersten Quartausgabe als Jüngling, aber der Dichter fühlte, daß dieses Alter der Tiefe der ihm in den Mund gelegten Erfahrungen nicht entsprach, und machte ihn später zu einem dreißigjährigen Mann, auf die Gefahr hin, daß durch die Änderung seine Mutter zu einer schon stark bejahrten Matrone wird und daß er selbst wie sein Altersgenosse Horatio die Studien in Wittenberg beträchtlich in die Länge gezogen haben muß. Aus der inneren Verwandtschaft mit dem Helden kann man schließen, daß die Tragödie dem Verfasser besonders ans Herz gewachsen war, und man darf vermuten, daß er sie der Mit- und Nachwelt in der richtigen Form zu überliefern wünschte und deshalb gegen seine Gewohnheit selbst für ihr Schicksal sorgte. Wenigstens folgte auf den bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Raubdruck von 1603 schon im nächsten Jahr eine selten gute Quartausgabe, die an Korrektheit sogar den für die Bühne gekürzten Wortlaut der Folio übertrifft, und es mag sein, daß diese zweite Quarto von dem Dichter selbst herausgegeben wurde.

Es war nicht zum erstenmal, daß ein Hamlet die Bretter betrat. Schon 1589 gab es ein Drama dieses Namens, von dem Nash uns wenigstens so viel berichtet, daß wir seinen Charakter und Verfasser mit annähernder Sicherheit feststellen können. Wie wir schon gesehen haben, war es Kyd, der den ersten Hamlet schrieb, und zwar im strengen akademischen Senecastil unter Anlehnung an klassizistische italienische Vorbilder, die die Sage von Merope behandelten. Telephus hat dort wie Hamlet einen Vater zu rächen, der von seinem eigenen Bruder um Reich, Gattin und Leben gebracht ist. Auch Agamemnons Sohn steht vor derselben Aufgabe, aber die Orestie unterscheidet sich dadurch von den Sagen von Hamlet und Telephus, daß die Mutter des Helden Teilnehmerin

des Verbrechens ist, während sie dort rein bleibt. Der „Urhamlet" muß stark rhetorisch, handlungsarm und von Chören begleitet gewesen sein. Einen andern, bedauerlicherweise auch verlorenen „Hamlet" brachte Henslowe 1594 zur Aufführung und damit war der gewaltige Stoff für die Volksbühne gewonnen. Der Rahmen der alten Stücke war derselbe wie bei Shakespeare, sie umfaßten die Handlung von der Enthüllung des Mordes bis zur Bestrafung des Mörders, und dieser knappe Stoff reichte wohl für ein ereignisarmes klassizistisches Stück aus, nicht aber für das Schaubedürfnis der Volksbühne. Der Hamlet von 1594 muß schon retardierende, die Rachetat erschwerende Momente enthalten haben, aber er blieb ein Racheſtück, in dem der Rächer mit jedem Schritt weiter und seinem Ziel näher kam, während Shakespeares Held gerade den entgegengesetzten Weg geht und sich von Szene zu Szene immer mehr von dem vorgesteckten Erfolg entfernt. Der Dichter kann sich also stofflich sehr genau an das alte Stück gehalten haben, die Person des Helden bleibt darum doch sein ausschließliches Eigentum. Das Rachedrama gewann um die Jahrhundertwende erneute Popularität. Ben Jonson überarbeitete damals die „Spanische Tragödie" von Kyd und verhalf dem veralteten Werk zu ungeahntem Erfolg, und dieser war wohl die Veranlassung, daß auch der Globus sein Racheſtück haben mußte. Im Jahr 1601 mag Shakespeare an den Stoff gegangen sein, der sich seiner damaligen Stimmung vortrefflich anpassen ließ und noch im Verlauf dieses Jahres, also in einer erstaunlich kurzen Frist, muß er das Werk vollendet und auf die Bretter gebracht haben, denn 1602 wird es schon zum Druck angemeldet und es tauchen vereinzelt Anspielungen auf „Hamlet" bei anderen Schriftstellern auf.

Daß Shakespeare außer den älteren Stücken noch weitere Quellen benutzt hat, ist unwahrscheinlich, selbst die Erzählung von Hamlet in Belleforests Histoires Tragiques, aus der seine Vorgänger das Material geschöpft hatten, scheint ihm fremd gewesen zu sein. Sie war nicht in das Englische übersetzt, und im besten Falle konnte er dort nur wieder den Rohstoff finden, den sich Kyd und Genossen

schon angeeignet hatten. Saxo Grammatikus, der erste Erzähler der Sage, war dem Dichter sicher unbekannt.

Schon die Zeitgenossen nahmen an „Hamlet" ein besonderes Interesse. Gabriel Harvey bemerkt, gerade die Tragödie habe etwas in sich, das reife Leser in besonderem Maße anziehen könne. Wie damals zu Lebzeiten des Dichters der Charakter des Helden aufgefaßt und von seinen Schauspielern dargestellt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Aber selbst wenn wir es wüßten, würde es den endlosen Erklärungen kein Ziel setzen, da der Verfasser nicht mit Notwendigkeit der beste Ausleger seines Schaffens ist und auch nur die Anschauungen seiner Zeit widerspiegeln kann, die für unser Jahrhundert eine bindende Kraft nicht besitzen. Den Absichten des Dichters kommt im besten Falle ein literarhistorisches Interesse zu, denn nicht in ihnen, sondern in der Bedeutung, die ein Geisteswerk noch für die Gegenwart trägt, liegt sein lebendiger Wert. Die ältesten Kommentatoren fanden nichts Besonderes an Hamlet. Hanmer und Dr. Johnson im achtzehnten Jahrhundert tadelten nur den Dichter, der einen passiven Helden in den Mittelpunkt der Tragödie gestellt habe; Mackenzie war 1780 der erste, der den „unbeschreiblichen Reiz" der Gestalt entdeckte. Seitdem, besonders aber seit Goethes Beurteilung im „Wilhelm Meister" hat gerade dieses Stück die Ausleger mehr als irgendein anderes beschäftigt. Brandes bemerkt treffend, über keinen Sohn Dänemarks seien so viele Bücher geschrieben worden wie über diesen einen, der nie gelebt hat. Wie an den größten Männern der Geschichte, so entdeckt jedes Zeitalter und jede Nation an Hamlet neue Züge und gelangt damit immer wieder zu einer anders gearteten Auffassung seines Charakters. Erblickte die Sturm- und Drangperiode in ihm einen Geistesverwandten Werthers, so erschien er den Romantikern wie einer aus ihrem Kreise, als ein durch das Denken zum praktischen Handeln untauglicher Mensch. Konnte Börne in den vierziger Jahren ausrufen: „Deutschland ist Hamlet!", so sehen auch die Russen von heute in ihm die Verkörperung ihres vergewaltigten Vaterlandes, das sich vergeblich zu einer großen Tat zu

ermannen versucht. Die Zahl der Erklärungen ist Legion. Wenn trotzdem keine von ihnen völlig befriedigt, so liegt es daran, daß Hamlets Vielseitigkeit sich so wenig in eine Formel bannen läßt wie die eines lebenden Menschen. Ein ungelöster Rest bleibt übrig. Aber statt uns durch das Rätsel entmutigen zu lassen und in ihm, wie Goethe es tat, ein „trübes Problem" zu sehen, „das, man möge davon sagen, was man wolle, auf der Seele lastet", werden wir gerade in dem Geheimnisvollen ein Zeichen von Shakespeares Größe erkennen, die mehr und mehr unserm Verständnis zugänglich zu machen unser innigstes Bestreben sein muß.

Hamlet ist das komplizierteste Seelengebilde, das der Dichter geschaffen hat. In Verzweiflung über das scheinbar Unlösliche haben manche Ausleger den Knoten zerhauen und kurzweg erklärt, der Held stelle sich nicht, sondern sei in der Tat wahnsinnig. Diese Auffassung vernichtet das Wesen der Tragödie, die damit zu einer pathologischen Studie herabsinkt. Die Taten eines Unzurechnungsfähigen können nicht tragisch wirken; Geisteszerrüttung kann die letzte Katastrophe im Drama bilden, aber niemals ein Motiv für Handlungen oder Unterlassungen. Aus dem gleichen Beweggrunde, aus der Schwierigkeit, den Charakter zu begreifen, erwuchs eine andere Anschauung, die besonders in der neuesten deutschen Literatur Vertreter gefunden hat. Danach habe der Dichter die szenischen Vorgänge und den Helden des alten Stückes benutzt, um sie zur Unterlage seiner eigenen Erfahrungen zu machen; es bestehe also ein Zwiespalt zwischen den Worten und den Taten, zwischen Hamlet, dem Rächer, und Hamlet, dem Denker. Die Meinung ist insofern berechtigt, als sich in der Tat ältere und jüngere Teile in dem Drama absondern lassen und ebenso in dem Charakter des Helden Züge, die sicher aus den früheren Bearbeitungen stammen, und solche, die von Shakespeare hinzugefügt sind. Aber die einzelnen Stücke sind mit solcher Kunst zu einem Gesamtbild vereinigt, daß selbst bei der schlechtesten Aufführung niemand den angeblichen Bruch in Hamlets Wesen empfindet. Hamlet erscheint jedem unbefangenen Zuschauer und Leser als eine einheitliche Gestalt, deren Werden

die historische Forschung wohl erklären kann, nicht aber deren Sinn. Weil ein Stoff aus verschiedenen Elementen besteht, wie Bronze aus Kupfer und Zinn, hört er als Kunstwerk nicht auf, ein Ganzes zu bilden. Es handelt sich nicht um ein unlösbares, sondern um ein ungelöstes Problem. Von dem alten Goethe müssen wir Berufung an den jungen einlegen und mit ihm daran festhalten, daß das Stück äußerst planvoll ist, selbst wenn der Held keinen Plan haben sollte.

In dem Moment, wo Shakespeare den Vorhang aufgehen läßt, hat Hamlets Leidensweg schon begonnen. Er ist nicht mehr unbefangen, sondern steht bereits unter dem Bann der furchtbaren Ereignisse und noch mehr unter der Vorahnung der kommenden. Um so wichtiger ist es für uns festzustellen: wie war der Prinz, ehe eine äußere Störung in sein Leben trat? Ophelia vergleicht den früheren Hamlet mit dem halbwahnsinnigen Zerrbild, das sich von ihr abwendet, und preist ihn III, 1 als

> des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
> des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
> der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
> das Merkziel der Betrachter.
> . . . . . .
> dies Musterbild herrlich erblühter Jugend.

Die Augen der Liebe neigen zur Übertreibung. Von Hamlets kriegerischen Lorbeeren erfahren wir im Verlaufe des Dramas nicht eine Silbe; aber sein Geist, sein Witz, seine meisterhafte Beherrschung der Umgangsformen und seine Gewandtheit erregen beständig unsere Bewunderung. Seine Beliebtheit beim Volke steht über allem Zweifel fest, denn an verschiedenen Stellen weist König Claudius, der gewiß ein mehr als unparteiisches Urteil über den verhaßten Neffen hegt, darauf hin, daß er aus diesem Grunde nicht offen gegen Hamlet vorgehen könne. Auch er bezeichnet ihn als „achtlos, edel, frei von allem Arg", während die Königin den weichen Charakter ihres Sohnes als „geduldig wie das Taubenweibchen" rühmt. Aber wie hätte Hamlet auch anders sein können? Das

Leben kehrte ihm nur die glänzende Außenseite zu. Als Kronprinz stand er von allen bewundert auf der höchsten Sprosse der Gesellschaft. Wenn Dänemark in der Tragödie auch keine Erbmonarchie ist, so durfte er doch als erwachsener Sohn eines schlachtenbewährten Herrschers mit Sicherheit darauf rechnen, daß die Krone einst an ihn übergehen werde. An dem Vater hing er mit hingebender Liebe, und dieser vergalt seine Gefühle. Bewunderte der Jüngere die Tapferkeit und mannhafte Energie des Älteren, so schätzte der kriegerische König die blendenden Geistesgaben des Sohnes. Unter seinem sicheren Schutz wuchs der Prinz auf. Mit einer leichten Fassungskraft eignete er sich alles an, was der vollendete Weltmann wissen muß. Er durfte ganz seinen Neigungen leben, trieb Sport, studierte auf ausländischen Universitäten und hatte, da ihm zeitraubende Pflichten nicht oblagen, stets ein offenes Ohr für die Kunst. Das Theater gewährte ihm einen edlen Zeitvertreib, während er sich von gröberen Freuden, besonders von den landesüblichen Saufgelagen voll Ekel abwandte. In Damenboudoirs dagegen erwarb er sich Erfahrungen, dafür liefert seine genaue Kenntnis weiblicher Toilettenkünste einen Beweis. Horatio stand ihm als Freund nahe, aber auch mit Rosenkrantz und Güldenstern verkehrte er gern. Er brauchte sie, wie in dem Drama selbst, vermutlich sogar in noch höherem Maße als Galerie für seine geistreichen Bemerkungen. Sehr wählerisch in seinem Umgang war der Prinz nicht; aber ein Schauspieler muß das Publikum nehmen, das er findet, und selbst in den Momenten tiefster seelischer Erschütterung zeigt Hamlet eine starke schauspielerische Neigung und ein Bedürfnis nach Beifall. Das ist begreiflich bei dem Kronprinzen, an dem alles bewundert wurde und der sich mit Behagen in einer nicht sehr geistreichen Hofgesellschaft als das überlegene Genie aufzuspielen liebte. Auf Widerspruch stieß er selbstverständlich nie. Die Sorge blieb ihm fremd, und wenn er überhaupt dazu kam, sich ein Bild von der Welt und den Menschen zu machen, so erstrahlte es in den heitersten Farben. Dem jungen Hamlet fehlten alle Züge, die den Helden des Dramas auszeichnen. Die

besten Kräfte seines Geistes waren noch ungeweckt, er selbst ein harmloser, jugendlicher Optimist, ungestählt und unbewährt im Kampf des Lebens, zwar liebenswürdig, geistvoll und mit reichem Wissen begabt, aber ungewohnt, diese Kräfte praktisch zu verwerten, sich stets unter einem neuen Eindruck zersplitternd. Nur einem solchen Manne gegenüber war es selbst einem minderwertigen Gegner wie König Claudius möglich, sich ohne Schwierigkeiten des Thrones zu bemächtigen, und nur weil jeder den harmlosen Optimismus des Prinzen kannte, fällt sein verändertes Wesen später allgemein auf, das sonst durch seine Trauer und getäuschte Hoffnung leicht zu erklären wäre und keinen besonderen Verdacht zu erregen brauchte.

Mit dem Tode des geliebten Vaters setzt der Umschwung ein. Der Verlust als solcher wäre schon geeignet, ein empfängliches Gemüt wie Hamlet einer tieferen und ernsteren Lebensauffassung zuzuführen, wie viel mehr in Verbindung mit den ihn begleitenden Umständen! Sein Oheim, den er immer verachtet hat, entreißt ihm die Krone, die Mutter verbindet sich in „schnöder Hast" nach zweimonatlicher Trauer mit dem neuen Herrscher, und die Großen des Landes, die einst seinen Vater vergötterten und dem Oheim „Gesichter zogen, geben jetzt hundert Dukaten für dessen Porträt in Miniatur". Zwar die Herrschaft könnte Hamlet entbehren; er ist frei von Ehrgeiz, aber den Zusammenbruch seiner schönen Zukunftsträume verwindet er nicht. Sein Optimismus ist vernichtet, die Welt bietet auf einmal I, 2 ein anderes Bild:

ekel, schal und flach und unersprießlich.
. . . . . ein wüster Garten,
der auf in Samen schießt; verworfenes Unkraut
erfüllt ihn gänzlich.

So erscheint ihm das Leben heute, das gestern in den verlockendsten Farben vor ihm lag. Eine im Sturm des Daseins erprobte Natur kann Maß in ihrem Schmerz wie in ihrer Entrüstung halten; bei einer weltfremden, die von Sorgen, Not und Schrecken, „die unsres Fleisches Erbteil" sind, keine Ahnung besitzt, müssen die

Gefühle der Enttäuschung in der denkbar größten Heftigkeit hervorbrechen. Wie die Liebe und die Trauer seiner Mutter, wie die Verehrung, die sein Vater genoß, so erscheint ihm jetzt alles falsch, die ganze Welt in Lüge versunken; in allen Männern sieht er Schufte, in allen Frauen Dirnen.

Dies Bild macht Hamlet sich von seiner Umgebung, und viele Erklärer begehen den Fehler, daß sie ihm blindlings folgen und seine Anschauung einfach zu der ihren machen. Der König freilich hat durch Brudermord die Krone erlangt, und damit ist die letzte Grundlage des Staates und der Gesellschaft angefault. Verbrechernaturen sind aber die einzelnen Mitglieder darum nicht, sondern nur durch die Berührung mit dem Brudermörder werden sie in Frevel verstrickt. Durch ihn wird die Königin zur Ehebrecherin, durch ihn Polonius zum feilen Spion, Ophelia zur Selbstmörderin, Laertes zum giftmischenden Schuft und Rosenkrantz und Güldenstern zu verräterischen Zwischenträgern. Es sind haltlose Naturen, die der Verführung keinen Widerstand entgegensetzen, die — und darin liegt der bezeichnende Unterschied dieses Dramas von allen anderen des Dichters — überhaupt keiner kräftigen Wallung fähig sind; aber völlig verkommen, wie sie Hamlet erscheinen, sind sie nicht. Sie alle sind von dem natürlichen Tod des alten Königs überzeugt; keiner von ihnen besitzt das Gefühl, daß seinem Sohn durch die Übergehung bei der Königswahl ein Unrecht geschehen sei, ebensowenig wie Horatio, Marcellus oder Bernardo. Nach ihrer Ansicht sitzt Claudius zu Recht auf dem Thron, hat die Königin übereilt, aber nicht strafbar gehandelt, und wenn sie ihnen dienen, so folgen sie nur dem gesetzmäßigen Herrscherpaar. Weder von Polonius noch von Ophelia, noch von Rosenkrantz und Güldenstern wird etwas verlangt, das nicht innerhalb ihrer Pflicht als Untertanen läge. Der Prinz gilt als geistesgestört: selbstverständlich bemüht man sich mit allen Mitteln, die Ursache seines Leidens herauszubekommen. Weder seiner Braut, noch den Jugendfreunden oder gar dem Staatsminister kann ein Vorwurf daraus gemacht werden, wenn sie sich dazu hergeben, den Patienten heimlich zu beobachten.

Der sorgsamste Psychiater könnte ihnen kein besseres Mittel empfehlen, und daß sie nur Werkzeuge in der Hand eines Verbrechers sind, der sich der verdienten Strafe entziehen will, ahnen sie nicht. In Hamlets Augen freilich stehen sie als Gehilfen eines blutschänderischen Meuchelmörders da, begierig, ihm selber sein sorgsam gehütetes Geheimnis zu entreißen. Nicht nur etwas, sondern alles scheint ihm faul im Staate Dänemark. Shakespeare hat mit meisterhafter Kunst dafür gesorgt, daß der Pessimismus seines Helden zwar objektiv der Sachlage entspricht, subjektiv aber nicht berechtigt erscheint.

In jedem Akt, mit Ausnahme des letzten, steht ein Monolog Hamlets als Gradmesser seiner auf und abschwellenden Empfindungen. Der erste enthält seine Stimmung nach dem Thronraub und der Heirat der Mutter; er besteht aus Selbstmordgedanken, pessimistischen Betrachtungen und Vorahnungen noch schlimmeren Unheiles, alles noch unklar, dämmernd, in Gärung begriffen. Die Erscheinung des Geistes erhellt blitzartig die Situation. Die Wirklichkeit übertrifft alle Mutmaßungen des Prinzen. Aber mit der Enthüllung bietet sich ihm auch ein bestimmtes Ziel: er soll die Rache an dem mörderischen Oheim vollziehen. In welcher Weise das geschehen soll, darüber äußert der Geist sich nicht, er läßt dem Sohne freie Wahl und stellt I, 5 nur die eine Bedingung:

> Doch wie du immer auch die Tat betreibst,
> befleck dein Herz nicht; dein Gemüt ersinne
> nichts gegen deine Mutter; überlaß sie
> dem Himmel und den Dornen, die im Busen
> ihr stechend wohnen.

Also er soll kein Muttermörder, kein zweiter Orestes werden; sonst ist der Geist mit jedem Verfahren einverstanden, das zum Tode des Verbrechers führt. Von öffentlicher Überführung oder vom Einrenken der aus den Fugen gegangenen Welt ist nicht die Rede. Das sind Gedanken, die erst die Erklärer in das Gebot des Geistes hineingetragen haben, die durchaus in Hamlet einen sehr tapferen Mann sehen wollen und ihn deshalb vor eine unlösbare Aufgabe

stellen müssen. Hamlet weiß III, 1 ganz genau, wohin sein Auftrag zielt, „alle sollen das Leben behalten außer einem". Nichts als ein kurzer Dolchstoß wird verlangt. Ob er selber dabei sein Leben einbüßt oder ob er nach der Tat die Krone erlangt, sind Bedenken, die für den gerechten Rächer kaum in Betracht kommen dürfen. Hamlet lebt in unmittelbarster Nähe des Verbrechers; die Gelegenheit zur Tat bietet sich ihm auf Schritt und Tritt. Aber selbst wenn er diesen Weg nicht einschlagen wollte, wenn er fürchtete, durch eine hinterlistige Gewalttat sein gutes Recht zu beflecken, so zeigt das Beispiel des Laertes, wie leicht er zu seinem Ziele gelangen konnte. Auch dieser hat einen Vater zu rächen, und mit einem rasch aufgerafften Haufen dringt er in den königlichen Palast ein, um mit dem Säbel in der Hand dem Herrscher das Eingeständnis seiner Schuld abzufordern. So hätte auch Hamlet handeln können, denn in der Sache des Laertes sieht V, 2 er „der seinen Konterfei". Und voraussichtlich mit noch nachdrücklicherem Erfolg. Wenn schon der Mord des Polonius das Volk zur Empörung treibt, wie viel mehr der des verehrten letzten Monarchen, noch dazu bei der ungeheuren, allgemein anerkannten Beliebtheit seines Sohnes! In Marcellus und Horatio stehen ihm zwei Zeugen zur Seite, die die Erscheinung des Geistes mitangesehen haben und so mittelbar das Verbrechen bestätigen können.

Als der Geist ihn zuerst ganz allgemein zur Rache aufforderte, erklärte Hamlet I, 5 sich bereit, zur Tat zu stürmen

auf Schwingen, rasch
wie Andacht und des Liebenden Gedanken.

Nach der Enthüllung des Frevels, als die Freunde herbeikommen, beschäftigt ihn nur die Idee, die Erscheinung als möglichst bedeutungslos hinzustellen. Er spricht von dem Gespenst, als wäre es nur ein Scherz, und sucht sich auf jede Weise des Schweigens der unwillkommenen Zeugen zu vergewissern. Selbst wenn er in Zukunft genötigt sein sollte, ein sonderbares Wesen anzunehmen, sollen sie keinen Ton über die Ursache verlieren. In der kurzen Frist, die zwischen dem Verschwinden des Geistes und dem Eintritt der

Freunde liegt, muß der Umschwung eingetreten sein, der den Schlüssel zu Hamlets Charakter enthält.

Der zweite Akt ist angeblich von dem ersten durch einen Zeitraum von zwei Monaten getrennt; doch die Angabe ist nicht über allen Zweifel erhaben. Wie dem auch sei, Hamlet hat die Zeit verstreichen lassen, ohne seinem Ziel näher zu kommen, ja, soweit wir sehen, ohne sich überhaupt mit seiner Aufgabe zu beschäftigen. Dagegen hat er sich, wie er andeutete, geistesgestört gestellt; und diese Maske benutzte er, um Polonius, sowie Rosenkrantz und Güldenstern die bittersten Wahrheiten zu sagen. Was er und ob er überhaupt mit der Verstellung etwas bezweckt, bleibt unklar. Der ältere Brutus und der Hamlet der Sage heuchelten Wahnsinn, um sich vor dem königlichen Verbrecher zu retten; der Held des Dramas kann sich und sein Geheimnis durch diese Wesensänderung nur verraten oder wenigstens, wie es auch geschieht, die Aufmerksamkeit in unerwünschter Weise auf sich lenken. Außer dieser Komödie hat er nur eine Tat vollbracht, doch auch sie steht in keinem Zusammenhang mit seiner Aufgabe: er hat seine Beziehungen zu der geliebten Ophelia gelöst. Wer den ersten Anstoß zu dem Bruche gegeben, läßt Shakespeare zweifelhaft; Verbitterung und Spott auf seiner, Zurückhaltung auf ihrer Seite wirkten zusammen, um das zarte Band zu lockern, das dann von Hamlet endgültig zerrissen wurde. Von der Rache an dem Oheim ist in dem ganzen Akt nicht die Rede, erst die pathetische Deklamation des Schauspielers bringt sie Hamlet wieder in Erinnerung. Und nun überhäuft er sich selbst II, 2 wegen seiner Lässigkeit mit den stärksten Beschimpfungen. Er ist von dem Gefühl durchdrungen, daß er pflichtmäßig hätte handeln müssen und schuldhafterweise gezögert hat. Beruhigung gewährt ihm der Gedanke, daß der Geist ein Teufel sein könne und daß er durch die Vorstellung der reisenden Schauspieler das Gewissen des Königs erproben werde.

Der berühmte Monolog des dritten Aktes knüpft wieder an die Selbstmordgedanken des ersten mit der Frage „Sein oder Nichtsein?“ an; aber von Hamlets Aufgabe enthält er weder eine Spur,

noch stehen seine ganz allgemein gehaltenen philosophischen Erwägungen in einem Zusammenhang mit ihr. Die Gedanken des Prinzen sind völlig durch die Vorbereitungen des Schauspieles im Schauspiel in Anspruch genommen, und selbst in der Unterhaltung mit Horatio, die dem Zwischenspiel unmittelbar voraufgeht, überlegt er wohl, welche Wirkung die Aufführung auf die Seele des Verbrechers haben mag, aber einen darüber hinausgehenden Plan besitzt er offenbar nicht. Der Erfolg übertrifft alle seine Erwartungen; das Stück erzeugt den denkbar stärksten Eindruck. Aber Hamlet benutzt den Moment in keiner Weise, um den König zum Eingeständnis zu bringen. Er schwelgt in dem Triumph seiner Geschicklichkeit, während er in Wirklichkeit nur den einen Erfolg oder Mißerfolg erzielt hat, daß der Gegner gewarnt und in sein eigenes sorgsam gehütetes Geheimnis eingedrungen ist. Nicht er, sondern der König hat seine Absicht erreicht: die Ursache von Hamlets verändertem Wesen, wonach jener durch zwei Akte vergebens geforscht hat, liegt zutage, nicht aber die Schuld des Mörders. Noch einmal bietet sich die Gelegenheit zum Vollzuge der Tat, der Held findet III, 3 den König allein im Gebet. Aber er tut nichts. Er steckt das Schwert wieder in die Scheide, unter dem Vorwand, daß die Strafe des Frevlers in dieser Lage nicht schrecklich genug sei. Statt den Dolch zu ziehen, redet er Dolche im Zimmer seiner Mutter und durchbohrt in leidenschaftlicher Aufwallung den lauschenden Polonius. Damit gewinnt der Gegner einen brauchbaren äußeren Grund, um gegen den gemeingefährlichen Hamlet vorzugehen. Er muß nach England in die Verbannung. Kurz vor der Abreise ruft ihm das mannhafte Auftreten des Fortinbras seine Aufgabe in das Gedächtnis, die er ganz vergessen hatte. Er durchforscht IV, 4 alle Möglichkeiten, warum er sie nicht vollbracht habe, da er doch „Grund, Willen, Kraft und Mittel" dazu besitze, aber er findet keine stichhaltige Ursache. Dagegen erklärt er jetzt, wo er gar nicht mehr handeln kann:

Von Stund' an trachtet
nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet.

Ein Zufall bringt ihn nach Dänemark zurück. Er liefert dabei

einen Beweis seiner persönlichen Tapferkeit im Kampfe mit den Seeräubern, aber auch seiner Bedenkenlosigkeit, indem er Rosenkrantz und Güldenstern so leichten Sinnes aufopfert, wie er vorher den Tod Polonius' hinnahm. Statt aber die glückliche Fügung zu nutzen und sich heimlich dem König im Interesse seiner Rache zu nähern, läßt er ihm sofort seine Rückkehr mitteilen, damit jener sich nur ja auf das Wiedererscheinen des Rächers vorbereiten kann. Auf dem Friedhof treffen wir den Heimgekehrten im Gespräch mit Horatio. Von allem möglichen ist die Rede, nur kein Wort von der großen Rachetat. Der Leichnam Opheliens, welche die Schuld des Geliebten mittelbar zum Wahnsinn und Selbstmord getrieben hat, wird gebracht. „Was? die schöne Ophelia?" ist alles, was Hamlet gleichgültig äußert, um wenige Sekunden darauf in das Grab zu springen und Laertes' Jammer mit der leidenschaftlichen Versicherung zu übertönen, daß er die Tote mehr als vierzigtausend Brüder geliebt habe, obgleich wir von diesem Gefühl in den letzten beiden Akten auch nicht den leisesten Laut gehört haben. In der nächsten Unterhaltung mit Horatio kommt er endlich wieder auf seine Aufgabe und zwar fragt er V, 2 den Freund:

Was dünkt dir, liegt es jetzo mir nicht ob,
der meinen König totschlug, meine Mutter
zur Dirne machte; zwischen die Erwählung
und meine Hoffnungen sich eingedrängt;
die Angel warf nach meinem eignen Leben
mit solcher Hinterlist: ist's nicht vollkommen billig,
mit diesem Arme dem den Lohn zu geben?

Die Frage kommt mehr als überraschend, das lag Hamlet doch ob seit der Enthüllung des Geistes! Er spricht sein eigenes Urteil, wenn er fortfährt:

Ist es nicht Verdammnis, diesen Krebs
an unserm Fleisch noch länger nagen lassen?

Trotzdem geschieht nichts. Der Prinz spielt Osrick gegenüber wieder den überlegenen Geist wie früher im Verkehr mit Polonius und Rosenkrantz, er macht auch den Versuch, sich mit Laertes zu

versöhnen; aber „wie übel ihm auch ums Herz ist", mit fatalistischer Ergebung rennt er in die Falle des Königs. „Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist alles." Mit dieser resignierten Weisheit läßt der Mann sich zur Schlachtbank führen, der auf „Schwingen, rasch wie des Liebenden Gedanken" zur Rache stürmen wollte. Erst das tödliche Gift in seinen Adern gibt ihm die Kraft, den kurzen Degenstoß zu vollziehen und einer Aufgabe zu genügen, für die ein ganzes Menschenleben nicht ausreichte.

Die unbefangene Betrachtung des objektiven Verlaufes der Handlung zeigt, daß Hamlets Untätigkeit nicht in den äußeren Verhältnissen, sondern in seinem inneren Seelenleben wurzelt. Nicht ein einziges Mal spricht er von den unüberwindlichen Schwierigkeiten, die seiner Rache entgegenstehen, sondern im Gegenteil, er ist sich bewußt, die Tat verrichten zu können. Er weiß, daß seine Mittel dazu hinreichen und daß er in einer ihm selbst unbegreiflichen Nachlässigkeit ihre Vollziehung unterläßt. Die äußeren Hindernisse sind erst durch die Erklärer geschaffen worden, die in dem dramatischen Helden durchaus einen idealen, vollkommenen Mann erblicken wollen, und deshalb genötigt sind, ihn vor eine objektiv unlösbare Aufgabe zu stellen, etwa die öffentliche Überführung des verbrecherischen Oheims. Die einfache Rache als Bestrafung des Mörders soll unsittlich sein. Gewiß, das Evangelium behält sie der ewigen Gerechtigkeit vor, und durch das positive Recht ist sie verboten, soweit der Staat mit seinen Machtmitteln die öffentliche Vergeltung übernommen hat; aber davon abgesehen erscheint die Privatrache weder als unsittlich noch als ungesetzlich. Ein Kaufmann, der einem andern, der ihn in seinen heiligsten Gütern verletzt hat, den Kredit entzieht, kann auf allgemeines Verständnis und Billigung rechnen, selbst wenn die Maßregel den Gegner wirtschaftlich zugrunde richtet. Noch heute gibt es Kränkungen, für die das Recht keine oder einem feineren Ehrgefühl nicht genügende Sühne bietet. Überall, wo das Gesetz versagt, gilt

die Privatrache als berechtigt. So liegt der Fall in dem Drama. Durch seine Stellung und königliche Macht ist der Verbrecher über die Vergeltung des Rechtes erhaben; der einzelne muß hier das Schwert in die Hand nehmen. Die Rache stellt sich als heilige Pflicht des Sohnes dar. Ein moderner Hamlet würde mit seinem wohlgesichteten Material über die Grenze flüchten und aus behaglicher Sicherheit Enthüllungen in das Land schleudern; der Mann der Renaissance soll töten. Tut er es nicht, so begeht er eine pflichtwidrige Unterlassung. Hamlet teilt diese Anschauung durchaus: er erkennt, daß er die Rache in dieser Form vollziehen soll und der Sachlage nach vollziehen kann. Es liegt ein schuldhaftes Unterlassen vor, dessen letzte Ursache er mit klarer Selbsterkenntnis in seinem Charakter sucht. Er selbst wirft IV, 4 die Frage auf:

Sei's viehisches Vergessen, oder sei's
ein banger Zweifel, welcher zu genau
bedenkt den Ausgang — ein Gedanke, der,
zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
und stets drei Viertel Feigheit hat — ich weiß nicht,
weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dies muß geschehn"; da ich doch Grund und Willen
und Kraft und Mittel hab', um es zu tun.

Keiner dieser Gründe — Vergessen, Feigheit, allzu große Bedenken — scheint ihm hinreichend. Mit Recht. Hamlet ist sich selber ein Rätsel, aber das eine steht bei ihm und muß bei uns feststehen, daß nur innere Gründe seine Untätigkeit herbeiführen.

Es bleibt das große Verdienst Goethes, das zuerst mit voller Klarheit ausgesprochen zu haben, wenn auch sonst seine Erklärung nicht angenommen werden kann. Der Hamlet, den er sieht, ist zu weich, ein Leidensbruder Werthers, „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht". Eine große Tat soll auf eine Seele gelegt sein, die der Tat nicht gewachsen ist. „Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist." Die letzte Behauptung mag zutreffen. Aber die Weichheit des Gemütes ist nicht die Ursache, und kann sie nicht sein bei einem

Mann, der sich in rücksichtslosester Weise von Ophelia losreißt, der ohne eine Spur von Reue Polonius ersticht, seine Jugendfreunde bedenkenlos in den Tod sendet und im Zorn seiner Mutter gegenüber Worte findet, die auf alles andere, nur nicht auf Zartheit der Seele schließen lassen.

Schlegel in Deutschland, Coleridge in England knüpften dem gegenüber an die Worte des Monologes III, 1 an:

So macht das Denken Feige aus uns allen;
der angebornen Farbe der Entschließung
wird des Gedankens Bläße angekränkelt.

Sie fanden die Ursache von Hamlets Untätigkeit in dem Übermaß des Denkens, das ihn für das praktische Handeln unfähig gemacht, in der Reflexion, die ihm das Mark aus den Knochen gesogen habe. Auch diese Erklärung enthält richtige Keime; im ganzen paßt sie aber weniger auf Hamlet als auf ihren Erfinder und seine romantischen Zeitgenossen, die über einer einseitigen Hingabe an die Kunst und Philosophie die Fähigkeit zum praktischen Wirken eingebüßt hatten. Hamlet kann handeln: er beweist es mehr als einmal. Unerschrocken tritt er dem Gespenst entgegen und als Tapferster ficht er im Kampfe mit den Seeräubern. Aber nicht nur in der Hitze aufwallender Leidenschaft zeigt er sich kühn und tätig, wie hier und bei dem Morde des Polonius, sondern mit raffiniertem Vorbedacht schickt er Rosenkrantz und Güldenstern in den Tod. Es ist überhaupt eine offene Frage, ob das Denken mit Notwendigkeit den Menschen zum Feigling oder Zauderer macht; auf jeden Fall hat die zitierte Stelle des Monologes diese allgemeine Bedeutung nicht, sondern spricht nur von dem Denken, das sich mit unergiebigen Todesbetrachtungen befaßt.

Auch aus dem Pessimismus hat man Hamlets Säumnis erklärt, mag dieser nun angeboren sein oder sich unter den schrecklichen Ereignissen erst entwickeln. Kuno Fischer gab dieser Theorie eine feine Ausgestaltung. Er erblickt in dem Stück die Tragödie eines Mannes, der mit der Welt fertig ist und nun seiner Überzeugung zum Trotz, durch das Gebot des Geistes gezwungen, noch einmal in

die Sansara hinein, noch einmal handelnd eingreifen soll. Doch ein weltabgewandter Willensverneiner ist Hamlet nicht. Leidenschaftlich steht er inmitten seiner Umgebung; das Verbrechen empört ihn, der Haß gegen den König macht sich in maßlosen Beschimpfungen, sein sittlicher Zorn in den heftigsten Beschuldigungen der Mutter Luft; nur zu der Tat verdichten die Empfindungen sich nicht, zu dem kurzen Degenstoß, den göttliches und menschliches Recht von dem pflichtvergessenen Sohn verlangen.

Alle diese Erklärungen tragen einen richtigen Kern in sich, aber sie berücksichtigen zu einseitig einzelne Charaktereigenschaften Hamlets und drehen sich immer nur um die Frage, warum er die Rachetat unterläßt. Diese bildet zwar den Mittelpunkt des Dramas, aber doch nur insoweit, als sie das äußere Zeichen des Erfolges abgibt, zu dem die rein innerliche Entwickelung des Helden führt oder nicht führt. Die Tragödie selbst spielt sich in einem viel gewaltigeren Rahmen ab. Shakespeare hat über seine letzte Absicht keinen Zweifel gelassen. Mit größter Klarheit ist sie in der Exposition des Stückes, beinahe in den ersten Worten die Hamlet spricht, festgelegt. In der glänzenden Reichsversammlung erscheint der Prinz zum erstenmal auf der Bühne, im schwarzen Gewand, grambedrückt, ein Einsamer und Ausgestoßener unter der prunkvollen Gesellschaft. Alle haben ihre Wünsche, Hoffnungen, Ziele; nur er allein vermag sich aus der düsteren Trauer nicht zu erheben. Eine Welt trennt ihn von seiner Umgebung. Aus dem Munde der Mutter, der Frau, die ihm am nächsten steht, ergeht I, 2 der Lockruf an ihn, „die nächtige Farbe" abzuwerfen. Er soll werden wie die andern und auch dem frohen Scheine huldigen. Empört richtet er sich auf:

Mir gilt kein scheint.
Nicht bloß mein düstrer Mantel, gute Mutter,
noch die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz,
noch stürmisches Geseufz beklemmten Odems,
noch auch im Auge der ergieb'ge Strom,
noch die gebeugte Haltung des Gesichts
samt aller Sitte, Art, Gestalt des Grames
ist das, was wahr mich kund gibt; dies scheint wirklich:

Es sind Gebärden, die man spielen könnte.
Was über allen Schein, trag' ich in mir.

Mit einem Schlage sind die Rollen der Tragödie verteilt. Hier Hamlet als Vertreter der Wahrheit, auf der andern Seite der Hof, die Welt des Scheins. Der König, die Königin, Polonius, Laertes, Rosenkrantz und Güldenstern, ja selbst Ophelia stehen unter dem Bann der Lüge, gleichgültig, ob sie Mitwisser oder ahnungslose Helfer des Verbrechens sind; und ihnen gegenüber, durch die ganze Kluft der Idee getrennt, Hamlet allein mit seinem Horatio und den verachteten Schauspielern. Zu ihnen, den gewerbsmäßigen Erzeugern des Scheins, muß die Wahrheit ihre Zuflucht nehmen, da ihr jede andere Stätte versperrt ist. Aus diesem Grunde heißt es in dem Stück II, 2 mit Recht, „es wäre besser nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben als üble Nachrede von ihnen"; denn die Komödianten sind die Stimme der Wahrheit. Ein hoher Stolz des Dichters auf seinen Stand spricht aus dieser Auffassung. Aber Hamlets Verpflichtung geht weiter. Der Geist enthüllt ihm die Sachlage und beruft ihn zum Vorkämpfer der verfolgten Wahrheit. Diese Bedeutung gewinnt sein Rachegebot ideell innerhalb der großen Gegensätze, die in der Tragödie aufeinander stoßen. Hamlet soll der Wahrheit wieder zu ihrem Rechte verhelfen und von dieser Berufung fühlt er sich durchdrungen, wenn er als Inhalt seiner Aufgabe I, 5 erklärt:

Die Zeit ist aus den Fugen: Fluch und Gram,
daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam.

oder wie diese Verse, auf deren Wortlaut viel ankommt, vielleicht treffender zu übersetzen sind:

Die Zeit ist aus den Fugen: Schicksalsfluch,
der mir sie einzurenken übertrug!

Er soll die Zeit einrenken, das bedeutet, er soll das sittliche Gleichgewicht wiederherstellen. Das ist seine Sendung. Auch später trägt ihn das Bewußtsein einer göttlichen Bestimmung. Bei Polonius' Tod III, 4 erklärt er:

Der Himmel hat gewollt,
um mich durch dies und dies durch mich zu strafen,
daß ich ihm Diener muß und Geißel sein.

Ein Cherub sieht alle Anschläge des Königs, und eine Gottheit wacht über Hamlet, die den Ausgang seiner Pläne formt. Er fühlt sich als Instrument einer höheren Macht im Kampfe der Tugend und des Lasters. Die Frage, ob die Tat des gekrönten Verbrechers die verdiente Strafe findet, wird zu dem entscheidenden Punkt, um den die beiden Gegensätze miteinander ringen. In den Menschen verkörpern sich die Prinzipien, aber nicht durch die Menschen, nicht durch Hamlet wird der Sieg des Besseren erfochten, sondern ohne ihn, ja gegen ihn, allein durch die der Wahrheit innewohnende sittliche Gewalt.

Der Gedanke kommt schon durch den Aufbau der Tragödie zum Ausdruck. In den ersten drei Akten ist Hamlet das treibende Moment, während er nach dem Umschwung nur noch duldet und die Führung der Ereignisse an den König abgibt. Es ist hier gleichgültig, ob seine Taten zur Erfüllung seiner Aufgabe zweckmäßig sind; auf jeden Fall glaubt er es und glaubt, mit jedem Schritt seinem Ziele näher zu kommen, während er in Wirklichkeit immer weiter davon abrückt. Als er nach dem Schauspiel im Schauspiel triumphiert, hat er die letzte Möglichkeit verloren, sein Rachewerk zu tun. Als Gefangener wird er nach England gebracht. Jetzt greift der König ein. Aber jeder Schritt, der von seiner Seite geschieht, um Hamlet zu vernichten und sich der drohenden Strafe zu entziehen, hat den entgegengesetzten Erfolg. Immer tiefer gräbt er sich in das Verbrechen hinein; er selbst drückt dem Rächer das Schwert in die Hand und fordert durch die Häufung der neuen Untaten die Strafe heraus. Er liefert sich selbst an das Messer, während er nach Mitteln sucht, der Sühne auszuweichen. Die Menschen erscheinen als die Werkzeuge des übermächtigen Schicksales, das sie nur verwendet, um sich in seiner ehernen Notwendigkeit durchzusetzen. Eine großartige tragische Ironie liegt in der Auffassung. Alle menschliche Voraussicht ist zwecklos. Erst als Hamlet auf

jedes persönliche Wollen verzichtet, fällt ihm der Erfolg in den Schoß, von dem er sich beständig zu entfernen schien. Dem Verbrecher geht es ebenso. Sein Verhängnis ist unvermeidbar, denn das Böse muß untergehen. Je mehr er sich anstrengt, dem Verderben zu entgehen, desto tiefer verstrickt er sich gleich Ödipus in sein Geschick, und gerade in dem Moment, als er den endlichen Sieg davonzutragen glaubt, fällt das Kartenhaus seiner Hoffnungen zusammen.

Hamlet tritt als Vorkämpfer der Wahrheit in die Schranken: aber er ist auch nur ein Mensch, und es gehörte ein Gott dazu, die Mission zu erfüllen. Er weiß, daß er nur „leidlich tugendhaft" ist. Zwar in der allgemeinen Zerrüttung, in dieser „feisten, engbrüstigen Zeit", wo Tugend selbst vom Laster Verzeihung erflehen muß, steht er in seiner Begierdelosigkeit als ein sittliches Ausnahmewesen, als der einzige Ehrliche unter Zehntausenden da, aber auch in ihm ist „etwas Gefährliches" und er könnte sich solcher Dinge anklagen, daß es besser wäre, die Mutter hätte ihn nie geboren. „Tugend kann seinem alten Stamm nicht eingeimpft werden." Die seiner menschlichen Natur anhaftenden Schwächen machen ihn unfähig, seiner hohen Aufgabe als Vorkämpfer der Wahrheit mit mannhaftem Mut und sittlicher Überzeugung nachzukommen. Darin liegt das Tragische der Gestalt. Hamlet ist das gerade Gegenteil von seinem Freund Horatio, des

> Blut und Urteil sich so gut vermischt,
> daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient.

Der Prinz erliegt jedem neuen Eindruck. Die geringste Kleinigkeit ruft die folgenschwersten Wendungen in seinem Wesen hervor. Ophelia behandelt er in einem Atemzuge als Dirne und Geliebte, über Laertes schwankt er je nach Stimmung von einer Meinung zur andern, selbst Horatio droht er sofort mit dem Tod, als dieser ihn von einem intimen Gespräch mit dem Geiste besorgt zurückhalten will. Sobald etwas anderes sich an seine Sinne drängt, ist seine große Aufgabe völlig vergessen, und genau so geht es seiner Neigung zu Ophelia, die ihm erst durch Laertes' Prahlereien ins

Gedächtnis gerufen wird. Seine hohen Geistesgaben zersplittern sich ebenfalls. Er kann alles. Er weiß mit Musik, Dichtung und dem Theater Bescheid. In jeder Wissenschaft zeichnet er sich aus, stolz fühlt er sich als feiner Kenner und mit Künstlereitelkeit gibt er Proben seiner Talente zum besten. Aber überall bleibt er Dilettant. Es fehlte der Zwang im Leben des Kronprinzen, und schon dieser Mangel an Konsequenz macht ihn jetzt unfähig, den ihm gestellten Auftrag folgerichtig durchzuführen. Alle seine Monologe und vertrauten Gespräche mit Horatio besitzen das eine gemeinsam, daß sie sämtlich von seiner Aufgabe abschweifen. Die Selbstmordgedanken haben gar nichts mit ihr zu tun, und im besten Falle erhebt Hamlet sich zu der Frage, warum er nicht gehandelt hat, niemals zu einem Plan, wie er handeln soll. Einen solchen besitzt er überhaupt nicht und hat er nie besessen. Was er in seinem Leben auch getan hat, es entsprang immer der Neigung oder einer vorübergehenden Laune. Das stetige Pflichtbewußtsein geht ihm ab. Goethe sagt einmal: „Wie kann man sich selbst erkennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche deine Pflicht zu tun, und du weißt gleich, was an dir ist.“ Hamlet hat den Versuch niemals angestellt: darum ist er sich selber ein Rätsel und darum versagt er völlig, als zum erstenmal die Pflicht mit ihrer Forderung in sein Leben tritt.

Dieser Hamlet ist das Gegenteil von Goethes weichmütigem Geschöpf: leidenschaftlich, aufbrausend, bei jedem Widerspruch in seiner Selbstherrlichkeit gekränkt, mit einem starken Hang zum Zynismus. Er hört ein Geräusch hinter der Tapete und blindlings sticht er hinein, um auf die Frage der Mutter: „Was tatest du?“ III, 4 zu erwidern:

Fürwahr ich weiß es nicht. Ist es der König?

Es war nur eine Wallung des Augenblicks, und erst nachträglich kommt ihm der Gedanke, daß es sein Feind sein könne. Die Versuche, ihn auszuhorchen, erfüllen ihn mit grimmigster Erbitterung; sie erscheinen ihm als Eingriffe in seine Rechtssphäre, die zurück-

zuweisen ihm jedes Mittel gut dünkt. Dabei läßt er die Rosenkrantz und Güldenstern, ja selbst die Geliebte seine geistige und gesellschaftliche Überlegenheit in schärfster Weise fühlen. Freilich fließen seine Zynismen, sein Spott und Hohn über die stille Neigung Opheliens, über die Allerweltsgeschäftigkeit des Polonius und die Zwischenträgerei der ehemaligen Jugendgenossen auch aus einem todeswunden sittlichen Bewußtsein. Aber so hoch Hamlets Sittlichkeit steht, sie bleibt die des Betrachtenden, erhebt sich nie zu der des Handelnden. Jedoch der sittliche Gedanke, der in ihm lebt, macht ihn würdig, der Vorkämpfer der Wahrheit zu sein, so viel menschliche Fehler er auch besitzen mag.

Als die Botschaft des Geistes an ihn ergeht, befindet er sich schon in einer gesteigerten seelischen Erregung. Die Erde erscheint ihm als ein wüster Garten, der Mensch, das „Meisterwerk der Schöpfung, die Zierde der Welt", ekelt ihn an, und sein Land kommt ihm wie ein Gefängnis vor. Da widerfährt ihm die Entschleierung der ganzen Wahrheit. Seine schlimmsten Vorahnungen sind noch übertroffen. In diesem seinem Zustand muß Hamlet die Tat des Oheims verallgemeinern, wie er früher im übertreibenden Pessimismus aus dessen Usurpation und der schnellen Wiederverheiratung der Mutter die Schlechtigkeit der ganzen Welt herleitete. Das eine ist die notwendige Folge des andern. Das Verbrechen des Oheims erscheint ihm nicht als der Frevel eines einzelnen, sondern die ganze Menschheit trägt die Verantwortlichkeit für diesen Greuel. Die Welt ist aus den Fugen, und er soll sie einrenken! So erweitert Hamlet seine Aufgabe: denn das Gebot des Geistes enthält davon kein Wort, sondern nur die Aufforderung zu einer Privatrache. Der Prinz fühlt sich zu dem Größten berufen und verkennt, daß er auch dem Größten genügen würde, wenn er nur seine eigene kleine Pflicht als Rächer und Sohn erfüllen wollte. Mit dem einen kurzen Degenstoß wäre alles getan und die aus den Fugen gegangene Welt wieder eingerichtet, denn nur der König ist es, der durch sein Verbrechen die ganze sittliche Ordnung auf den Kopf gestellt hat. Das Schicksal gibt Hamlet die Weisung, wie

er die Wahrheit zum Siege führen soll und kann; aber statt eines willigen Werkzeugs der großen Macht will der Prinz ihren Meister spielen und deutet ihre Befehle um. Die Privatrache erscheint ihm völlig ungenügend, den Erfolg, auf den es ihm allein ankommt, herbeizuführen, die Entsühnung und Neuordnung einer in Sünde versinkenden Welt. Den König könnte er abtun, er könnte auch an der Spitze eines Heerhaufens die Pforten des Palastes sprengen, aber was wäre damit gewonnen? Ein sündiger Mensch mehr oder weniger auf der Welt! Was liegt daran, wenn die andern nicht besser sind? Warum sollen alle das Leben behalten bis auf den einen, der kaum schlimmer ist als sie? Hamlets verallgemeinernder Pessimismus verschließt ihm die Erkenntnis, daß er in dem gekrönten Mörder die Wurzel des Übels ausrotten soll und kann. Die Privatrache erscheint ihm im Rahmen der allgemeinen Verderbnis nur als eine zwecklose Gewalttat mehr. Er will sie nicht vollbringen, weil sie sich in seinen Augen als ein völlig untaugliches Mittel zur Erreichung seiner weitergehenden Absicht, zur Einrenkung der aus den Fugen gegangenen Welt, darstellt. Er verpaßt den vom Schicksal gewiesenen Moment, wo sich die Übel der Zeit noch durch einen kurzen Degenstoß heilen ließen, und wartet, bis das Verbrechen des Königs jeden einzelnen aus seiner Umgebung in Schuld verstrickt hat, wie eine ansteckende Krankheit, die immer weiter um sich frißt, bis eine Hekatombe fallen muß, wo anfänglich der Tod eines einzelnen genügt hätte. Über dem Gedanken die Welt zu reformieren, versäumt Hamlet, in seinem Kreise entschlossen für das Wahre und Rechte einzutreten. Er unterläßt, was er soll und kann, um Plänen nachzuhängen, die menschliche Kräfte übersteigen, der Weltverbesserung. Sobald er sich die Rolle des Schicksals anmaßt und dessen höhere Absichten mit seiner kleinen Menschenweisheit durchsetzen will, steht er vor einer unmöglichen Aufgabe. Hamlet erfaßt seine Aufgabe richtig, indem er sich als Vorkämpfer der Wahrheit fühlt, und doch wieder unsagbar falsch, indem er den Inhalt und die Bedeutung seiner Sendung verwechselt. Sobald er daran denkt, die aus den Fugen gegangene Welt einzurenken und

das Geheiß aus dem Jenseits in diesem Sinne umgedeutet hat, ist er mit Notwendigkeit zur Untätigkeit verdammt.

Die Privatrache will Hamlet nicht vollziehen. Darüber herrscht bei ihm von Anfang an volle Klarheit. Als der Geist ihn ganz allgemein zur Bestrafung des an ihm begangenen Mordes aufforderte, erklärte der Sohn sich mit starken Worten zu allem bereit, aber die Enthüllung des konkreten Falles wirkt sofort auf ihn als Hemmung, statt seine Willigkeit zu beschleunigen. Nur in sein Notizbuch trägt er I, 5 ein,

daß einer lächeln kann, und immer lächeln
und doch ein Schurke sein.

Das paßt ja ausgezeichnet in seine Stimmung, als Krönung seines Pessimismus, der hinter allem äußeren Schein die Verderbnis gewittert hat. Da er nicht handeln will, da er die ihm auferlegte, knapp umschriebene Tat nicht begehen will, hat er auch den Freunden nichts zu sagen. Sie haben ihm durch die Mitteilung der Geistererscheinung, die sie ihm machten, dem König aber verschwiegen, einen Beweis ihrer Anhänglichkeit geliefert; Hamlet könnte ihnen vertrauen. Aber da er nicht handeln will, so speist er sie mit leeren Redensarten ab und gibt mit gequälten Scherzen die Worte des Gespenstes als völlig bedeutungslos aus. Nur ihr Schweigen muß er sich um jeden Preis sichern: denn wenn sie auch nur eine Andeutung über das seltsame Ereignis machten, so könnte er in die unangenehme Zwangslage kommen, handeln zu müssen. Er verpflichtet sie zu strengster Geheimhaltung, nicht so sehr, weil er ihren Verrat und den Zorn des Königs fürchtet, sondern weil ihn die Stimme der Öffentlichkeit zu einer Tat treiben würde, die er verwirft, zu einer Tat, in der er nicht die Verwirklichung, sondern die Vereitelung seiner sittlichen Mission erblickt. Gesetzt er schlüge den König tot, so hätte er höchstens eine blutige Privatrache ausgeübt, aber, wie er die Dinge ansieht, die Welt um nichts verbessert. Das ist die „verfluchte Tücke des Schicksals", wie er am Schluß des ersten Aktes erklärt, daß es gerade ihn zu dem großen Werk bestimmt hat.

Hamlet verhält sich seiner Aufgabe gegenüber völlig passiv. Die Welt reformieren kann er nicht, den Onkel bestrafen will er nicht. Der angenommene Wahnsinn umschließt keinerlei Plan. Er muß die Maske anlegen, weil er es sonst in seiner Umgebung nicht aushalten kann. Derselbe Beweggrund treibt Timon in die Einsamkeit. Wie sollte der Prinz, nachdem er die Menschen in ihrer völligen Verderbnis erkannt hat, unter ihnen weiterleben? In dem „geflickten Lumpenkönig, dem Beutelschneider an Gewalt und Reich", kann er nun und nimmer den Landesherrn und Blutsverwandten, in dessen ehebrecherischer Gattin nun und nimmer die Mutter sehen. Nur zwei Möglichkeiten bieten sich ihm: entweder er macht dem eigenen Leben ein Ende, aber der Ewige hat ein Gebot gegen den Selbstmord gesetzt, oder er flüchtet mit seiner Verzweiflung in das Reich des geheuchelten Wahnsinnes. Nur der zweite Weg steht ihm offen: er muß in dieser herben Welt mit Schmerzen weiteratmen, denn er hat seine Aufgabe. Erst wenn diese erfüllt ist, darf er die Erde verlassen.

Von dem Befehl des Geistes bleibt für Hamlet nur das Gebot der Pflicht übrig. Er mag seinen Auftrag immerhin erweitern und umdeuten, an Stelle der einfachen Privatrache die Verbesserung der ganzen Welt setzen, die Tatsache kann er trotz alledem nicht wegdisputieren, daß er als Sohn seinem Vater die geforderte Sühne schuldig bleibt, die er ihm pflichtgemäß schaffen müßte. Darin liegt der Konflikt, der seine Seele zerreißt; er will die Tat nicht begehen, die Gewissen und bessere Erkenntnis ihm befehlen. Wie bei Brutus sind

> der Genius und die sterblichen Organe
> . . . im Rat vereint; und die Verfassung
> des Menschen, wie ein kleines Königreich,
> erleidet dann den Zustand der Empörung.

Das Wesen der Shakespeareschen Tragödie besteht darin, daß die Leidenschaften den Sieg über die Einsicht davontragen. So auch bei Hamlet. Seine Untätigkeit fließt aus dem Willen und überwiegt dadurch die Vernunftgründe, die ihn zur Tat treiben. Aber die

mahnende Stimme des Pflichtbewußtseins ist so leicht nicht zu übertönen. Jeder Anlaß erinnert Hamlet an seine Aufgabe, die er so gern vergessen würde. Die Deklamation des Schauspielers II, 2 und Fortinbras' mannhaftes Auftreten IV, 4 sind nur vereinzelte Beispiele. Er muß etwas tun, um sein Gewissen zu beschwichtigen. Wenn auch nicht die gebotene Sache selbst, so doch etwas, das ihm den Beweis liefert, daß er nicht untätig ist. Den König töten will er nicht, aber er bereitet sich vor auf den großen Tag, da er die Welt einrenken wird. Mitleidlos tritt er die arme Ophelia in den Staub. Ein Mann, von dem so Großes verlangt wird, muß frei sein. Er leidet selber darunter; aber zu leiden war von jeher das Los der Weltverbesserer. Er merkt auch, daß Ophelia leidet, aber mit einer Art Wollust wühlt er in ihrer Wunde. Mit Genugtuung sieht er, daß auch er den Menschen Leiden schaffen kann, den Menschen, von denen ihm das Bitterste zuteil geworden ist. Nun hat er etwas geleistet. Das Gewissen läßt ihm Ruhe, bis ihn der Besuch der Schauspieler aufs neue mit dem quälenden Bewußtsein seiner Untätigkeit erfüllt. Er veranstaltet die Aufführung. Warum? Weil ihm eingefallen ist, der Geist könne vielleicht ein höllischer Betrüger sein. Es ist eine Finte, ein Selbstbetrug, um seine Säumnis zu beschönigen. Die ganze Erscheinung war nicht danach angetan, Bedenken an ihrer Wahrhaftigkeit aufkommen zu lassen, und Hamlet selbst sprach ja I, 5 von ihr als einem „ehrlichen Gespenst". Er und Horatio haben nie an der Echtheit der Enthüllung gezweifelt, und zu einer Überführung kommt es nicht. Es wird also durch das Schauspiel im Schauspiel nichts erreicht, außer daß ein neuer Aufschub des Säumigen sich in seiner Nichtigkeit offenbart, und daß der Gegenspieler Meister des ängstlich gehüteten Geheimnisses wird. Darin gipfelt der Erfolg der eingeschobenen Komödie. Hamlet kommt auch um die äußere Möglichkeit, seine Aufgabe zu vollbringen. Das Wiedererscheinen des Geistes bezeichnet den Umschwung. Er tritt III, 4 noch einmal auf, um den „abgestumpften Vorsatz" des pflichtvergessenen Sohnes zu schärfen,

jetzt, wo dieser gar nicht mehr in der Lage ist, dem Toten Gerechtigkeit zu verschaffen.

Die Schlechtigkeit der Gesamtheit, sei es die wirkliche oder vermeintliche, war es, die Hamlet verhinderte, die Wurzel aller Übel in seinem Oheim zu erkennen und zu vernichten. Mit Eifer geht er daran, Beweise für seinen Pessimismus zu sammeln. Denn jeder einzelne Akt der Verderbnis liefert ihm einen Grund mehr, nicht zu handeln, eine Bekräftigung seiner Ansicht, daß es in der allgemeinen Verkommenheit nicht der Mühe lohnt, einen einzelnen Verbrecher zu beseitigen. Unbarmherzig prüft er seine Umgebung und siehe: jeder einzelne gibt bei der Untersuchung einen hohlen Klang. Der bewährte Staatsminister erweist sich als ein geschwätziger alter Narr, der je nach Wunsch eine Wolke für ein Kamel, ein Wiesel oder einen Walfisch erklärt; die Jugendfreunde entpuppen sich als feile Zwischenträger, die Geliebte endlich als eine gefügige Spionin, die sich gegen ihn gebrauchen läßt. In Hamlets Augen sind sie alle Gehilfen des Verbrechers. Auch ihn selber enthüllt der Prinz, nicht vor der Öffentlichkeit, aber vor seinem eigenen Gewissen. Das Schauspiel im Schauspiel trifft den König so heftig, wie die furchtbaren Anklagen später die Mutter in ihrer Sündhaftigkeit bloßstellen. Die ganze Gesellschaft deckt Hamlet in ihrer armseligen Blöße auf. Er, der mitleidlose Richter, reißt den Menschen die bunten Lappen vom Leibe, mit denen sie ihre Nichtigkeit verdecken. Hier zeigt er sich groß als erbarmungsloser Ankläger, vor dessen durchbohrendem Blick kein Schein besteht. Der angenommene Wahnsinn kommt ihm dabei trefflich zustatten; denn gerade die Maske gibt ihm das Mittel, sie alle zur Strecke zu bringen, sie niederzuhetzen, bis sie sich so zeigen, wie er sie haben will. Mit Behagen verrichtet er das Geschäft. Jeder Erfolg erfüllt ihn mit Stolz, es ist ja alles so, wie er es sich gedacht hat: ohne Ausnahme sind sie schlecht. Das Gefühl steigert sich zur Schadenfreude. Es gereicht Hamlet zum Genuß, die armen Tröpfe Rosenkrantz und Güldenstern, den „Kiebitz" Osrick und den alten Narren Polonius in ihrer Jämmerlichkeit vorzuführen und wo-

möglich bei der Verhöhnung des einen den Beifall des andern einzuheimsen. Allmählich wird diese Tätigkeit ihm zum Selbstzweck, ja sie beschäftigt ihn so stark, daß er seine eigentliche Aufgabe ganz vergißt. Das Böse in der Welt ist nicht mehr da, daß er es austilge, sondern recht deutlich zur Anschauung bringe, daß er seinen Witz daran üben kann.

Das Nichthandelnwollen ist zum Nichthandelnkönnen geworden. Äußerlich schon dadurch, daß der König das Geheimnis des Rächers durchschaut und auf seiner Hut steht; aber auch innerlich hat Hamlet die Fähigkeit, noch etwas zu leisten, eingebüßt. Seine Gedanken haben sich so stark und so oft mit dem Verbrechen beschäftigt, daß es ihm beinahe als etwas Notwendiges erscheint, als ein Unentbehrliches, auf dem sein ganzes Leben sich begründet. Es ist ihm vertraut geworden, wie manchen Kirchenschriftstellern die Sünde, zu deren psychologischer Zergliederung heiliger Eifer sie antreibt, bis der heilige Eifer in der behaglichen Ausmalung der sündigen Bilder erstickt. Wie bei ihnen so ist auch bei Hamlet das sittliche Empfinden dadurch unterwühlt, daß seine Gedanken sich beständig mit dem Verbrechen abgegeben haben. Er kann ohne den König kaum mehr leben, und sobald ihn ein glücklicher Zufall nach Dänemark zurückführt, macht er dem Verhaßten Mitteilung von seiner Heimkehr. Es treibt ihn wieder in die Nähe des Verbrechers, nicht um ihn zu vernichten, sondern um ihn zu verhöhnen und über seine Gewissensnöte zu triumphieren. Wenn sich nach der englischen Reise noch einmal eine Gelegenheit zur Tat böte, und noch einmal so günstig wie damals, als er den König im Gebet fand, Hamlet würde sie wieder unter irgendeinem billigen Vorwand vorübergehen lassen. Der Zufall, dem er seine Rettung und Rückkehr verdankt, ist wie in „Romeo und Julia", wo er den Tod des liebenden Paares herbeiführt, von höchster Bedeutung. In beiden Fällen offenbart er eine höhere Schicksalsfügung, als menschlicher Voraussicht erkenntlich ist. Hamlet hat nach dem Schauspiel im Schauspiel seine Rolle ausgespielt, aber die überirdische Macht braucht ihn noch zur Vollziehung ihres unabwend-

baren Ratschlusses. Der Frevler darf nicht den Sieg behalten, der sich mit Hamlets Abreise anscheinend in voller Sicherheit befindet. „Die Gottheit, die den Ausgang unserer Pläne formt, wie wir sie auch entwerfen", duldet nicht, daß der Verbrecher triumphiert, und bringt den Rächer wieder in seine Nähe, der jetzt einen neuen Grund hat, ihn zu vernichten, da er sein eigenes Leben verteidigen muß.

Hamlet hat mehrfach Anläufe genommen, nicht zur Erfüllung seiner Aufgabe, sondern ganz allgemein zum Handeln. Jedesmal ist etwas Verkehrtes herausgekommen. Der Stich durch die Tapete raubte Polonius das Leben, die Vorbereitung der Tat trieb Ophelien zum Wahnsinn und Selbstmord, und seine Eifersucht auf den brüderlichen Schmerz des Laertes verwickelte ihn in den Streit mit diesem sonst von ihm geschätzten Kavalier. Aus der Einsicht in die Ergebnislosigkeit seines Handelns erwächst der Fatalismus des letzten Aktes. Der Rächer sieht zwar jetzt endlich ein, was er tun soll, er erkennt, daß es Verdammnis ist, den König, „diesen Krebs an unserm Fleisch noch länger nagen lassen", aber er überläßt alles der „besonderen Vorsehung, die über den Fall eines Sperlings waltet". Er nimmt den Zweikampf mit Laertes an, obgleich er weiß, daß ein neuer Anschlag des Königs dahinter lauert, aber er hofft dabei den Tod zu finden, denn dann ist er von allen irdischen Pflichten erlöst. Der Druck der nicht erfüllten Aufgabe hat ihn zermürbt, er ist nicht so sehr des Lebens als seiner selbst überdrüssig geworden. Der Tod erscheint dem Müden als Seligkeit. Wenn er doch noch im letzten Augenblick den kurzen Degenstoß vollzieht, so ist diese leidenschaftliche Wallung wie einst der Stich durch die Tapete nur eine spontane Reaktion auf die erneuten Untaten des Königs, nicht etwa die zielbewußte Krönung von Hamlets Lebenswerk, also subjektiv einem Nichterfolg gleichzusetzen. Und doch hat der Säumige alles erreicht, nicht nur der Rache ist Genüge geschehn, sondern selbst seine unmöglichsten Hoffnungen sind verwirklicht. Das ganze sündhafte Geschlecht verfällt dem Untergange, und mit Fortinbras bricht eine neue Epoche an. Die

aus den Fugen gegangene Welt ist wieder eingerichtet. Nicht seinen Taten verdankt Hamlet den Erfolg, sondern nur dem Gewicht seiner sittlichen Persönlichkeit. Gegen die von dem König ausgehende Verderbnis hat sie wie ein Tropfen heilkräftiger Lymphe gewirkt, die den ganzen Organismus in eine Gärung versetzt, die alle krankhaften Stoffe ausscheidet. Fortinbras spricht an der Bahre des Prinzen V, 2:

Er hätte,
wär' er zum Thron gelangt, unfehlbar sich
höchst königlich bewährt.

Die schönen Worte gelten nicht Hamlets Handlungen, sondern dem „edeln Herzen", das hier gebrochen ist, der sittlichen Persönlichkeit, die in einer Welt der Unsittlichkeit ausgehalten hat, bis ihr endlich der Tod die Erlösung brachte und die keuchend getragene Bürde des Lebens abnahm.

Der Befehl des Geistes ist es, der Hamlet in eine Lage versetzt, in der er zugrunde gehen muß, aber zugrunde gehen muß infolge seiner eigenen Veranlagung. Schicksal und Charakter, göttliches Sollen und menschliches Wollen durchdringen sich und bilden den Zwiespalt, aus dem er keinen Ausweg findet. In dem erwähnten Zitat fährt Goethe fort: „Was ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages." Hamlet kann das Einfache nicht erfüllen, weil er dem Unerfüllbaren nachtrachtet. Wie ein Schleier liegt es auf seinen Augen, wie ein Blinder tappt er durch das Leben, überall Verderben anrichtend, immer neue Menschenleben in die Vernichtung hinabziehend, weil er den klaren Weg, den das Schicksal ihm gewiesen, nicht gehen will, weil er sich nicht entschließen kann, dem für den einzelnen Menschen Unerreichbaren zu entsagen

und im Ganzen, Guten, Schönen
resolut zu leben.

Fortinbras und Laertes, in denen der Dichter das Problem wiederholt, haben auch den Tod eines Vaters zu rächen, aber sie begreifen die Forderung des Tages, und darum können sie ihre

Mittel auch so verwalten, daß „wenig weit soll reichen", während Hamlet seine besseren Gaben zwecklos verzettelt.

Die Tragödie verläuft ganz innerlich. Die äußeren Ereignisse besitzen nur den Wert von Ausdrucksmitteln für die Empfindungen des Helden. Shakespeare war durch die Art des tragischen Falles zu einem großen Maß von Monologen oder intimen Aussprachen Hamlets mit Horatio, denen die gleiche Bedeutung zukommt, gedrängt. Aber es ist bewundernswert, wie er die seelischen Ergüsse in die dramatische Form hineinbannt, ohne sie durch ein Übermaß lyrischer Deklamationen zu sprengen wie etwa Goethe im „Faust" oder Byron im „Manfred". Mit meisterhafter Kunst hat der Dichter dem Seelendrama die äußere Form eines Kampfes zwischen Hamlet und dem Könige gegeben. Jede Aktion des einen zieht mit Notwendigkeit die Reaktion des andern nach sich. Die Schwermut des Helden zwingt den Gegenspieler, ihm die Reise nach Wittenberg zu verweigern und ihn zur besseren Überwachung in seiner Nähe zu halten; das veränderte Wesen des Prinzen erregt bei jenem den ersten Verdacht, die rauhe Behandlung Opheliens veranlaßt den Verbrecher, seinen Gegner genauer beobachten zu lassen, und auf das Schauspiel im Schauspiel, den ersten offenen Vorstoß des Rächers, folgt die Verbannung nach England, bei der auch der König aus der bis dahin beobachteten Reserve heraustritt. Mit Notwendigkeit entwickelt sich eines aus dem andern, nichts ist dem Zufall überlassen. Darum mußte das Volk als etwas Unberechenbares, außerhalb Stehendes, das in „Julius Cäsar" den Umschwung herbeiführt, in dieser Tragödie verschwinden. Sie spielt sich in dem beschränkten Kreise der Familie ab und gerade dadurch wirkt sie um so mächtiger, als das gewaltigste Schicksal in den engsten Rahmen hineingedrängt ist wie in der „Orestie" des Äschylos. Unter lauter Menschen, die durch Bande des Bluts miteinander verbunden sind, rollen die Ereignisse vorüber, in zwei Familien, die aber durch ihre Stellung vorbildlich und entscheidend für das Schicksal eines ganzen Landes sind, in dem Hause des Königs und dem des ersten Ministers. In den

Zuständen, die hier herrschen, wurzelt die letzte Ursache der Tragödie. Denn sie erzeugen Hamlets Pessimismus. Er ist begründet, indem die ganze Gesellschaft sich auf dem hohlen Schein und dem Verbrechen aufbaut, und doch wieder ein ungeheurer Irrtum Hamlets, da keine der Personen seiner Beurteilung entspricht. Die tragische Verblendung des Helden über die Natur seiner Umgebung treibt ihn in den Untergang.

Der König freilich hat schwere Verbrechen auf sich geladen; und nicht nur in einem Fall, sondern er ist ein Schurke durch und durch, aber ganz anders, als Hamlet den „geflickten Lumpenkönig, den Hanswurst von einem Fürsten" sieht. Nicht verächtlich, sondern gefährlich. Rücksichtslos schreitet er auf dem Pfad des Frevels weiter. Auch dazu gehören Umsicht und Energie. Beide besitzt Claudius. Bei seinen Vasallen, den Norwegern und Engländern, die wie Hamlet denken:

durch unsers teuren sel'gen Bruders Tod
sei unser Staat verrenkt und aus den Fugen,

weiß er sich kräftig in Respekt zu setzen. Bei dem Einbruch des Laertes IV, 5 zeigt er eine imponierende Ruhe und seine Thronrede deklamiert er

mit einem heitern, einem nassen Auge,
mit Leichenjubel und mit Hochzeitklage,

so gut wie irgendein konstitutioneller Monarch. Zwischen ihm und seiner Gattin herrscht eine innige Gemeinschaft, die nicht wie bei dem Ehepaar Macbeth auf dem gemeinsamen Verbrechen beruht; denn die Fürstin ahnt von dem Brudermorde nichts. Erst nachträglich macht sie sich mitschuldig, als sie nach der Enthüllung die Verbindung mit dem Verbrecher nicht löst. Der Mörder reißt sie in dem Strudel mit hinab. Eine verbrecherische Natur ist sie nicht, nur schwach und haltlos, das Weibchen, das im Kampfe der brünstigen Männer dem Sieger als Beute zufällt. Sie liebt den Sohn, und seine flammenden Worte machen den tiefsten Eindruck auf sie, aber nur für einen Augenblick. Kurz darauf ist sie wieder ganz die Genossin des schuldbeladenen Königs.

Das ist von Wichtigkeit. Hamlets Ermahnungen, die Dolche, die er redet, bleiben ebenso unwirksam wie die, die er führt. Claudius und seine Gattin ermangeln der äußeren Würde nicht. Der Schein, die fürstliche Repräsentation muß unter allen Umständen aufrecht erhalten werden. Das verstehen beide meisterhaft, aber auch diese Kunst erfordert bei der Gewissenszerrüttung eines Claudius ein hohes Maß von Selbstbeherrschung. Äußerlich sind sie ein musterhaftes Königspaar, dem es nie an dem geeigneten Wort und an liebenswürdiger Herablassung fehlt. Dem falschen Schein wird jedes Opfer gebracht. Ihm zuliebe müssen Reue und Buße verstummen, muß ein Verbrechen auf das andere gehäuft werden, nur damit die Lüge weiterexistieren kann.

Auch im Hause des ersten Ministers wird der Schein als goldenes Kalb angebetet. Tadellos anständige Leute, der Vater wie der Sohn, der bewährte Ratgeber der Krone und sein Sprößling, die „Blume der Ritterschaft", die sich mit Recht Hoffnung auf eine enge Verbindung mit dem Königshause machen dürfen. Man munkelt von einer Heirat des Prinzen Hamlet mit der Tochter und Schwester Ophelia. Bruder und Vater begünstigen die Sache und fürchten nur, die Liebe des jungen Mädchens könne zu weit gehen und dadurch ihre Aussichten gefährden. Von beiden wird sie belehrt. Man moralisiert überhaupt viel in dem vornehmen Hause. Der Bruder hält der Schwester, der Vater dem Sohn die prächtigsten Reden. Zwar stehen die Vorschriften schon im „Euphues", aber das macht nichts, in ihrer Allgemeinheit sind sie überall am Platz. Sie klingen gut, selbst wenn Sprecher und Hörer darüber einig sind, daß sie nur mit den bei einem Kavalier selbstverständlichen Ausnahmen eingehalten werden sollen.

Polonius ist durchaus nicht der Narr, den Hamlet aus ihm macht. Der Typus des alternden Hofmannes verkörpert sich in ihm, der sein ganzes Leben in unnützer Vielgeschäftigkeit, mit Bücklingen und Intrigen verbracht hat. Mit den Jahren ist ihm die diplomatische Routine zur zweiten Natur geworden. Er begreift gar nicht, daß es Lagen gibt, wo seine kleinen Schliche und Kniffe

nicht ausreichen, wo sein „Lügenköder nicht den Wahrheitskarpfen" fangen könnte. Albern wirkt er nur, wenn er, dem selbst der Begriff der Wahrheit fremd ist, darauf ausgeht, diese zu suchen, wenn er sich mit seinen kleinen Mittelchen zum Meister des gewaltigen Schicksales aufwerfen will, das sich hier in seiner ehernen Notwendigkeit erfüllt. Auch Hamlet und König Claudius greifen in die Räder des Geschickes ein. Der Fehler wird ihnen zum tragischen Verhängnis, während er bei Polonius nur zu dem lächerlichen Ende hinter der Tapetentür führt. Er stirbt als der Lauscher, der er sein ganzes Leben lang gewesen ist.

Auch über Laertes täuscht sich der Held des Dramas. Er sieht in ihm nur den renommistischen Kavalier und ahnt nicht, daß dieser „Kalender der feinen Lebensart" für alle Fälle ein Gift in der Tasche trägt, um einen mißliebigen Gegner ohne Aufheben beiseite zu schaffen. Es bleibt ja geheim, die Kavaliersehre wird dadurch nicht befleckt. Der Sohn macht der Erziehung des Vaters alle Ehre. Die Musik treibt er fleißig und fechten kann er wie der beste Raufbold im Lande. Das ist zum Schluß die Hauptsache bei diesen Leuten: ein tadelloser äußerer Schein und die Haudegenkunst, den Schein gegen jedermann zu verteidigen.

Zwischen dem Vater und dem Bruder ist Ophelia aufgewachsen. Daß sie in ihrer Gesellschaft manches gehört hat, was ein junges Mädchen nicht wissen sollte, darf nicht Wunder nehmen. Die beiden kennen ja nur die äußerliche Unbescholtenheit, aber keine wirkliche Unschuld. Aus dem schlüpfrigen Charakter der Lieder, die die Unglückliche später im Wahnsinn IV, 5 singt, hat man geschlossen, daß sie Hamlets Geliebte gewesen sei. Vischer hat mit schwäbischer Derbheit diese Ansicht bekämpft, und ein Engländer wollte Tieck wegen der Schmähung Ophelias sogar auf Pistolen fordern. Die Frage ist über Gebühr aufgebauscht. Die stille Dulderin würde in unsern Augen nicht schlechter werden, falls sie mit ihrem Herzen auch ihren Leib dem geliebten Manne überlassen hätte, wenn ihre Liebe nur echt ist. Und das ist sie. Wenn sie sich als Spionin gebrauchen läßt, so geschieht es in der Überzeugung, Hamlets Wohl

zu fördern. Wie sollte sie dem Vater mißtrauen, der von allen als kluger Mann gerühmt wird? Sie besitzt nicht die Stärke einer Desdemona und Julia, die ihre Neigung zu der höchsten Kühnheit befähigt. Ein gutes, willenloses Kind gehorcht sie und stößt den Geliebten von sich. Den Verlust kann sie nicht ertragen; der Tod des Vaters kommt hinzu und gibt ihr den letzten Stoß. Die Nacht des Wahnsinnes setzt ihrem kindlichen Denken ein gnädiges Ziel. Und wie erscheint Hamlet diese sanfte, stille Blume? Als eine von den Weibern an diesem Hof, die sich das Gesicht malen, als eine verlogene, treulose Spionin, die mit dem schärfsten Spott und Zynismus zu überhäufen, er als sein gutes Recht in Anspruch nimmt. Nur ihrer Stellung nach gehört Ophelia zu der Welt des hohlen Scheines und des Verbrechens; persönlich liegt kein Makel auf ihr. Es ist Hamlets Schuld, der Fluch seiner Säumnis, wenn sie unwissentlich zur Gehilfin des Frevlers wird und als eines der ersten Opfer fallen muß.

In zwei Exemplaren, Rosenkrantz und Güldenstern, führt der Dichter die Hofgesellschaft vor. Goethe hat in „Wilhelm Meister" die Gestalten mit treffenden Worten erklärt, besonders ihr beständiges paarweises Auftreten. Die Dutzendmenschen erscheinen nie allein; nur als Masse besitzen sie Bedeutung, als die Nullen, die hinter der Eins hermarschieren. Der König macht aus ihnen, was er will. Ob er sie zu einem Verbrechen oder besserem Dienst verwendet, immer fühlen sie sich von der allerhöchsten Gnade durchdrungen. Schufte sind sie nur in Hamlets Vorstellung, an sich weder gut noch böse, kurz die vollendete Charakterlosigkeit. Den Tod verdienen ihre Taten nicht, aber der Held muß sie aufopfern, um sein Leben zu sichern, das wertvoller als das ihre ist. Sie gehören zu den Vielzuvielen, zu „dem Schlag, in den das schale Zeitalter verliebt ist". Ohne Bedauern sehen wir sie untergehen. Für Nachwuchs ist gesorgt, der junge Osrick tritt würdig in ihre Fußtapfen. Nur der Name hat gewechselt.

Die ganze Gesellschaft ist schwach und haltlos, im Guten wie im Bösen ohne Energie, nur auf die Wahrung des Scheins be-

dacht. Aber nur aus diesem Kreise konnte Hamlet hervorgehen und nur in ihm seine Wirkung ausüben. Unter einem Macbeth oder Richard III. wäre er ein Opfer mehr geworden. Ein kräftigeres Zeitalter bringt kräftigere Männer hervor. Trotz seiner höheren Sittlichkeit kann der Prinz eine Wesensverwandtschaft mit den Polonius, Laertes, Rosenkrantz und Güldenstern nicht verleugnen.

Der philosophische Gehalt der Tragödie ist vielfach überschätzt worden. In dieser Beziehung kann sie den sonst treffenden und häufig angestellten Vergleich mit „Faust" nicht aushalten. Selbst der berühmte Monolog „Sein oder Nichtsein" enthält keinen Gedanken, der sich durch philosophischen Tiefsinn auszeichnete. Das ist charakteristisch für Shakespeare, insofern er mit seinem ganzen Zeitalter nur eine geringe Meinung von einer schulmäßigen Weltweisheit hegte. An den innersten Wahrheiten des Christentums hat der Dichter vermutlich niemals gezweifelt. Gerade während der Arbeit an „Hamlet" scheint er sich eifrig mit der Bibel beschäftigt zu haben. Anklänge an die Schrift und ihr nachgebildete Wendungen sind häufig. Suchte er dort vielleicht Trost für seine Sorgen? Das Drama muß in eine Zeit tiefster seelischer Erregung gefallen sein. Um das zu erkennen, braucht man nur die klare Schreibweise des „Cäsar" mit der Nervosität, die im Stil des „Hamlet" herrscht, zu vergleichen. Einzelne Stellen klingen wie der letzte Aufschrei einer gemarterten Seele. Die Selbstmordgedanken und die entsetzten Todesbetrachtungen sind offenbar Bekenntnisse des Dichters wie seines Helden. Aber die Gottheit Hamlets ist nicht die Shakespeares. Wenn auch eine Vorsehung, wie es im Drama nach einer Stelle des Lukasevangelium heißt, über den Fall eines Sperlings wacht, so darf diese Überzeugung nicht zum untätigen Fatalismus ausarten. In dem etwa gleichzeitigen „Ende gut, alles gut" I, 1 erklärt Helena gewiß nicht ohne Bezug auf Hamlet:

> Oft ist's der eigne Geist, der Rettung schafft,
> die wir beim Himmel suchen. Unsrer Kraft
> verleiht er freien Raum, und nur dem Trägen,
> dem Willenlosen stellt er sich entgegen.

Das Gute darf nicht in sich selber Genüge finden, sondern es besteht in der täglichen und stündlichen Überwindung des Bösen. Darin beruht gerade Hamlets Fehler, daß er im Anblick des Übermaßes von Lastern an der Welt verzweifelt und einem Kampf ausweicht, den er als Mensch und Sohn zu übernehmen verpflichtet ist. Hier trennt der Dichter sich von seinem Helden. Auch er mag Stimmungen gehabt haben, wo er nur „mit Schmerzen in dieser herben Welt atmete". Aber jedes seiner Dramen bezeichnet eine Tat, einen Sieg über den schwächlichen Pessimismus, wie ihn Hamlet selbst nicht davontragen kann. Die Gottheit Shakespeares ist nicht das Fatum Hamlets, sondern die große sittliche Macht, die als das Prinzip der erhaltenden Ordnung alle Herzen erfüllt. Sie läßt dem Menschen im Guten wie im Bösen freien Spielraum und wenn sie richtet, so geschieht es nicht nach einem kleinlichen Vergeltungstarif, der auf jedes Vergehen eine Strafe, auf jede Tugend eine Belohnung erkennt, sondern nach den großen ewigen Gesetzen, daß das Böse sich zum Schluß selbst vernichten, das Gute den endlichen Sieg behalten muß.

Nur auf sich selbst angewiesen, hat der Shakespearesche Mensch den Kampf zwischen den beiden Prinzipien in seiner Brust auszutragen. Keine außerirdische Macht kommt ihm zu Hilfe oder kreuzt verderblich seinen Pfad. Und doch finden wir, abgesehen von den vielen Prophezeiungen und Ahnungen, bei unserm Dichter sowohl in diesem Drama wie in „Richard III.", „Cäsar" und „Macbeth" die aus dem Jenseits kommenden Erscheinungen der Hexen und Geister. Stehen sie nicht im Widerspruch mit dieser Selbständigkeit? Einen schicksalmäßigen Charakter tragen sie nicht, aber als Ausgeburten des geängsteten Gewissens können sie auch nur teilweise erklärt werden. Das Phantom Banquos in der Bankettszene (Macbeth III, 4), das niemand als dem Verbrecher sichtbar ist, besitzt die Bedeutung, ebenso die Erscheinungen der gemordeten Opfer am Vorabend der Schlachten bei Bosworth und Philippi. Sie greifen nicht wie der Geist des gemeuchelten älteren Hamlet aktiv in die Ereignisse ein.

Die Zeit des Dichters glaubte an Gespenster, und wenn Shakespeare selbst wohl mit seinem Horatio an ihnen zweifelte, so übernahm er die volkstümliche Mythologie, weil sie sich poetisch in wirkungsvollster Weise verwerten ließ. Noch heute rufen seine Geister unter einem aufgeklärteren Publikum die gleichen Schauer hervor, und dieser Eindruck wird ihnen treu bleiben, solange es Menschen gibt, die an einen Zusammenhang zwischen der dies- und jenseitigen Welt glauben. Es kommt nur auf die Kunst des Dichters an, ob er dies rätselhafte Grausen, das jede Brust angesichts der Schicksalsverkettungen durchbebt, in der richtigen Art begreift und zu beleben vermag. Ihm ist die Geisterwelt nicht verschlossen. Shakespeare zeigt sich hierin, wie schon Lessing hervorhob, als unerreichter Meister. Seine Spukgestalten kommen wirklich aus jener geheimnisvollen Welt,

in der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt,

und alle Schauder des Zwischenreiches umgeben sie. Nicht wie die seines Vorbildes Seneca oder seines Nachahmers Voltaire, die über schlechte Theatereffekte nicht hinausgehen. Hier bedeuten sie eine Störung im Drama wie im Weltenlauf, bei unserm Dichter nicht. Die Verkündigungen seiner Hexen und Geister besitzen aber nicht die Bedeutung der griechischen Orakel, die mit Notwendigkeit in Erfüllung gehen müssen: sie binden den Menschen nicht, sondern zeigen ihm nur eine Möglichkeit, eröffnen ihm einen Pfad zum Guten oder zum Bösen. Ödipus bietet alles auf, um dem Verhängnis zu entfliehen, er muß den Vater erschlagen und die Mutter heiraten. Der Geist im „Hamlet" verkündet keine Tatsache, sondern stellt nur eine Forderung; und es bleibt dem Sohne überlassen, seinem Rat zu folgen oder nicht. Von seiner Entscheidung oder Veranlagung hängt der Vollzug der Tat ab, die nicht ohne oder gegen seinen Willen von vornherein festgelegt ist. Nicht dem Menschen zum Trotz, sondern durch ihn erfüllt sich das Schicksal innerhalb der ewigen sittlichen Gesetze des Weltganzen. Der Geist im „Hamlet" ließe sich ohne Schwierigkeit durch andere Umstände

irdischer Natur ersetzen, die dem Helden Aufklärung über das begangene Verbrechen bringen könnten. Seine Pflicht zur Rache und damit der Verlauf des Dramas würden die gleichen bleiben. Aber wie viel gewinnt Shakespeare, indem er auf den Volksaberglauben zurückgreift und die Enthüllung der Wahrheit durch den Boten aus dem Jenseits verkünden läßt! Die für das düstere nordische Trauerspiel erforderliche Stimmung ist mit einem Schlage gegeben. Der Zuschauer erhebt sich zu einem Einblick in die letzten Zusammenhänge, die unsere kleine Welt mit dem Ewigen verknüpfen. Ein Mysterium wird entschleiert, eine Gottheit, die über den Fall jedes Sperlings waltet, eine heilige Urkraft, an der alle Berufenen einen Teil haben.

Shakespeare war ein frommer Mensch wie Goethe, überhaupt wie gerade die bedeutendsten Männer, die die ewig dauernden sittlichen Gesetze am klarsten erkennen und sich ihnen deshalb am bescheidensten unterordnen. Mit dem kirchlichen Glauben hat diese Frömmigkeit nichts zu tun, über Menschensatzung ist sie erhaben. Der Priester mag den Selbstmord verwerfen und der armen Ophelia die äußere Heiligkeit des Begräbnisses versagen; der Dichter verargt es niemand, der bei völliger innerer Vernichtung die Seligkeit der Ruhe vor der Zeit aufsucht. Aber höher steht auch ihm, weiterzuleben und als Mensch und Kämpfer seine Pflicht zu erfüllen. „Sei ein Mann, und folge mir nicht nach!" Den Ausspruch legt Goethe seinem Werther in den Mund; er kann auch für Hamlet gelten.

„Hamlet" hatte einen großen Erfolg. Fünf in der kurzen Zeit 1603—1611 aufeinander folgende Quartausgaben bezeugen ihn. Von den Zeitgenossen wird das Drama in ganz besonderer Weise gerühmt. Schon 1604 erwähnt es Anthony Scoloker, der Verfasser von „Daiphantus oder der Liebe Leidenschaften", als Beispiel eines erfolgreichen Theaterstückes, und in den Werken von Jonson, Marston und Dekker finden sich Anspielungen, die die Beliebtheit der dänischen Rachetragödie verbürgen. Selbst die beiden Universitäten Oxford und Cambridge, die Sitze des Klassizismus,

öffneten dem Trauerspiel bald nach der ersten Londoner Aufführung ihre Pforten. Trotz seines Tiefsinnes wurde es Gemeingut des gesamten Volkes. Das Tagebuch eines englischen Schiffskapitänes ist erhalten, der erzählt, wie er bei dauernder Windstille, um seine Mannschaft nicht in Müßiggang verfallen zu lassen, „Hamlet" durch die Matrosen aufführen ließ. Die Angabe ist auf Unglauben gestoßen, aber wenn man hört, daß Ranuccio Farnese seinen Soldaten im Biwack den Petrarca vorlas, so verliert die Kunstbegeisterung der englischen Seeleute alles Befremdliche. Auch nach Deutschland brachten die englischen Komödianten das beliebte Stück. Schon um 1603 soll dort „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" gegeben worden sein. Allerdings herrschen Zweifel, ob Shakespeares Werk oder das ältere Drama sich unter dem Titel verbirgt. Das uns erhaltene Manuskript eines deutschen „Hamlet" stammt erst aus dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts und besitzt nur in seiner ersten Hälfte Ähnlichkeit mit dem Meisterwerk unseres Dichters, wie es in der schlechten Ausgabe von 1603 vorliegt.

Die englische Literatur empfing von der gewaltigen Tragödie nachhaltige Anregung. Das Rachestück ward zur Mode. Chettle in seinem „Hofmann oder Rache für einen Vater", Marston in „Antonio und Mellida", Chapman in der „Rache des Bussy d'Ambois" und Tourneur in der „Tragödie des Rächers" ahmten den Genossen Shakespeare mit mehr oder weniger Erfolg nach. Während man es in den neunziger Jahren unter Marlowes Einfluß liebte, den Verbrecher in den Mittelpunkt des Dramas zu stellen, wird jetzt der Rächer zum Helden, der ein vor dem Beginne des Stückes liegendes Vergehen an einem hochgestellten, ihm an Macht überlegenen Gegner zu strafen hat. —

Zwei Komödien gehören der Hamletperiode an, „Maß für Maß" und „Ende gut, alles gut". Bei beiden fehlt jede Angabe über die Zeit der Abfassung oder der ersten Aufführung. Quartausgaben gibt es von den Stücken nicht, und nur in der Folio von 1623 wurden sie zum ersten und einzigen Male gedruckt.

Stilistische Gründe und Ähnlichkeiten in den Motiven und Gedanken machen es aber unabweisbar, daß sie in enger Verbindung mit „Hamlet" entstanden sind, eine Datierung, die für „Maß für Maß" noch durch einzelne, allerdings nicht sehr bestimmte Anspielungen auf Ereignisse zu Beginn der Regierung Jakobs I. eine schwache Bestätigung findet. Um 1603 mögen beide Stücke herausgekommen sein.

Sie führen die Bezeichnung „Komödie", aber Lustspiele in unserem Sinne sind es nicht, allenfalls Schauspiele, da beide einen glücklichen Abschluß finden. Doch der gute Ausgang erweckt keine volle Befriedigung und die komischen Bestandteile nehmen zwar einen breiten, ihrer Bedeutung nach vielleicht sogar zu breiten Raum ein, aber ermangeln der Heiterkeit. Ein bitterer Beigeschmack haftet ihnen an; sie sind mehr mit der verbissenen Schärfe des Satirikers als der liebevollen Teilnahme des Humoristen geschrieben. Shakespeare befand sich nach Abschluß des „Hamlet" nicht in der Stimmung, aus der Lustspiele emporwuchsen. Die Bedürfnisse des Theaters zwangen ihn zu einer Fröhlichkeit, die nicht vom Herzen kam, und zu Darstellungen, deren günstiges Ende auf Kosten der inneren Wahrheit erkauft wurde. Ja selbst zu der Zote mußte der große Dichter hinabsteigen, um das Gelächter der Gründlinge zu erringen. Offenbar wollten die Schauspieler nach zwei ernsten Dramen endlich wieder etwas Komisches haben.

Die pessimistische Grundstimmung, die sich von „Julius Cäsar" zu „Hamlet" steigerte, verschärft sich in „Maß für Maß" noch mehr. Die Komödie eröffnet einen Einblick in ein vollkommen verrottetes Gemeinwesen. Ein widerlicher Schmutz, eine sittliche Fäulnis schlimmster Art macht sich breit, die für unser Empfinden beinahe mit zu großer Ausführlichkeit geschildert wird. Kupplerinnen und Zuhälter spielen die ersten Rollen, und nur um sie und ihr sauberes Gewerbe dreht sich das Interesse und die Unterhaltung der auftretenden Edelleute, die die Gesellschaft verkörpern. Die Handlung hat der Dichter nach Wien verlegt, ohne daß diese Angabe mehr als allgemein die Bezeichnung eines ausländischen

Schauplatzes bedeutet. Hier herrscht Herzog Vincentio, persönlich ein wohlwollender, reiner Charakter, aber ohne die Energie, die sein hohes Amt erfordert. Er sieht V, 1,

wie hier Verderbnis dampft und siedet
und überschäumt: Gesetz für jede Sünde;
doch Sünde so beschützt, daß das Gesetz
viel mehr verspottet als beachtet wird.

Er kann sich nicht verhehlen, daß seine milde Nachsicht zum großen Teil die Schuld an der allgemeinen Verderbnis trägt, denn sie hat ihn verhindert, mit strenger Hand einzugreifen und das Unkraut im Keime auszurotten. Jetzt hat die Verkommenheit den höchsten Grad erreicht: „kaum ist noch so viel Treu und Redlichkeit vorhanden, um der Gesellschaft Sicherheit zu verbürgen". Abhilfe tut dringend Not; aber der Herzog kann seine Regierungsweise nicht ändern, denn wie er selber I, 3 sagt:

Da meine Schuld dem Volk die Zügel ließ,
wär's Tyrannei, wollt' ich mit Härte strafen,
was ich erlaubt. Denn der erteilt Erlaubnis,
der freien Lauf der bösen Lust gewährt,
statt sie zu strafen.

Aus dem Grunde überträgt er alle Gewalt an den wegen seiner Sittenstrenge berühmten Angelo und zieht selbst anscheinend außer Landes, um in Wirklichkeit als Mönch verkleidet in der Nähe zu weilen und die Reformbestrebungen seines Stellvertreters zu überwachen. In energischer Weise geht dieser vor. Er sucht ein altes, längst außer Übung gekommenes Gesetz hervor, das jede außereheliche Verbindung untersagt und an dem männlichen Übertreter mit dem Tode, an der schuldigen Frau mit Brandmarkung bestraft. Claudio und Julia, die beide von der allgemeinen Verderbnis nur wenig berührt sind, werden die ersten Opfer des neuen Herrn. Gegen den Wortlaut des Gesetzes haben sie sich vergangen, doch wie Claudio I, 2 erklärt:

Nach redlichem Verlöbnis
nahm ich Besitz von meiner Julia Bett.

Sie ist ganz mein Weib,
nur fehlt uns noch die offne Kundgebung
der äußern Förmlichkeit, die unterblieb,
weil wir die Mitgift nicht erlangen konnten,
die noch im Kasten ihrer Eltern liegt.

Nur eine Form mangelt; denn ein Verlöbnis besaß die Bedeutung einer Ehe, nur mußte es vor Zeugen abgeschlossen werden. Trotzdem verkündet Angelo Claudios Todesurteil. Seine Schwester Isabella fleht um Gnade für ihn, und der Richter verspricht, den Bruder zu schonen, wenn sie selber ihm ihre Liebe gewähre, also sich des gleichen Verbrechens wie der Verurteilte schuldig mache. Hier greift der verkleidete Herzog ein. Auf seine Veranlassung geht Isabella anscheinend auf die Bedingung ein, doch in dem Dunkel der Nacht wird Angelo statt ihrer seine frühere Braut Mariana, die er treulos verlassen hat, untergeschoben. Die List gelingt. Aber statt sein Wort zu halten, erneuert Angelo den Todesbefehl, da er vor der Rache des vermeintlich in der Person der Schwester entehrten Bruders zittert. Des Herzogs Fürsorge und die milde Denkweise des Kerkermeisters vereiteln die Hinrichtung, während alle, selbst Isabella und Angelo von Claudios Tode überzeugt sind. Bei der angeblichen Rückkehr des Herzogs kommt es in einer an Abwechslungen reichen Gerichtszene V, 1 zur allgemeinen Abrechnung. Isabella erhebt Klage gegen Angelo, der nach anfänglichem Leugnen reuig zusammenbricht und nachdem er Marianas verletzte Ehre durch eine Heirat hergestellt hat, den Tod erleiden soll. „Angelo für Claudio, Tod für Tod", „Gleiches mit Gleichem, Maß für Maß." Die Bitten seiner jungen Frau, die bei Isabella Unterstützung finden, retten ihm das Leben. Der totgeglaubte Claudio erscheint und wird schleunigst mit Julia in aller Form vermählt, und um das Maß des Glückes voll zu machen, reicht der Herzog der Isabella die Hand, während das lockere Gesindel, besonders der Wüstling Lucio die verdiente Strafe empfängt.

Der wenig erfreuliche Stoff, dem zum Teil wirkliche Ereignisse zugrunde zu liegen scheinen, erfreute sich einer uns unverständlichen

Beliebtheit. Giraldi Cintio behandelte ihn in erzählender und dramatischer Form. Während aber in seiner Novelle der schuldige Bruder wirklich hingerichtet wird, bleibt Vico (bei Shakespeare Claudio) in seinem Stück „Epitia" am Leben und an dessen Statt stirbt ein ihm ähnlicher Verbrecher. Der Italiener kennt auch noch nicht das sinnlose Gesetz, das jeden außerehelichen Verkehr mit dem Tode bedroht, sondern bei ihm liegt ein Verbrechen, die Vergewaltigung eines Mädchens, vor. Es kann daher zweifelhaft sein, ob George Whetstone, der den Stoff zuerst in England behandelte, sich direkt an Cintio angelehnt hat. Auch er bearbeitete das Thema zweimal, zunächst 1578 als ein zehnaktiges, nie aufgeführtes Buchdrama, dann vier Jahre später als Prosaerzählung „Promos und Kassandra" in seinem Heptameron. Er ist Shakespeares Quelle, wenn auch schwache Spuren darauf hinweisen, daß unser Dichter auch das italienische Stück gekannt hat. Sein Bestreben war, die rohen Geschmacklosigkeiten seiner Vorgänger zu vermeiden. Als bedeutendste Änderung führt er die Mariana ein, die verlassene Braut Angelos, die ihm in der Dunkelheit der Nacht statt der begehrten Isabella untergeschoben wird, während in den älteren Bearbeitungen die Schwester des Verurteilten, dort Kassandra genannt, sich dem scheinheiligen Richter wirklich hingibt. Das Motiv ist zwar trivial, aber es bot den Vorteil, daß durch den Betrug Angelos böse Absichten nicht zur Tat reifen, und daß er, wenn auch sein moralisches Verschulden das gleiche bleibt, doch mit besserem Recht am Schluß des Dramas Verzeihung erlangen kann. Trotzdem findet sich auch bei Shakespeare noch genug des Unerfreulichen. Das Motiv der Unterschiebung einer anderen Frau zum nächtlichen Sinnengenuß verletzte das Empfinden seiner Zeitgenossen nicht so stark wie das unsere, aber diese kulturgeschichtliche Erklärung mag wohl dem Verfasser zur Entschuldigung dienen, nicht aber liegt in ihr eine Rechtfertigung des Mittels selbst. Besonders nicht an dieser Stelle und unter diesen Personen. Ein Weib wie Isabella kann sich unmöglich zu einer solchen Täuschung verstehen; sie kann sich auch

nicht wie in der Verhörszene V, 1 öffentlich als eine Entehrte hinstellen. Shakespeare verkannte die Größe der Gestalt, wie sie in den beiden ersten Akten sich offenbart. Hier liegt ein psychologischer Mißgriff vor, und dasselbe gilt von dem Herzog, der gegen seine Natur, bloß im Interesse eines wirksamen Abschlusses ihr seine Hand reicht. Der Dichter arbeitete nur mit halber Kraft auf ein theatralisch durchschlagendes Ende hin. Ausschließlich dem Effekt zuliebe muß der rücksichtsvolle Herzog Isabellen die Rettung ihres Bruders verschweigen und sie bis zu der allgemeinen Aufklärung den Tod des angeblich Hingerichteten beweinen lassen. Auch das ist mit seinem Charakter unvereinbar. Das Stück sollte durchaus ein Lustspiel werden. Deshalb müssen die groß angelegten Gegensätze der ersten Hälfte durch kleine Mittelchen ausgeglichen werden und deshalb erfährt Angelo eine Verzeihung, die jedes Empfinden empört. Selbst die Sittlichkeit des Dramas erregt Anstoß. Nicht weil der Dichter den schlimmsten Schmutz des Lebens aufwirbelt, das war nach der Absicht des Werkes unvermeidbar, sondern weil die von allen als notwendig erkannten Reformversuche am Schluß einfach stecken bleiben. Die paar Heiraten und die leichte Bestrafung einiger zweifelhafter Subjekte genügen in dieser Hinsicht nicht. Es bleibt alles beim Alten. Die ganze sittliche Fäulnis wird bei der großen Abrechnung nicht so hoch angeschlagen als Lucios Majestätsbeleidigungen. Lästerung des Fürsten gilt als schlimmstes Verbrechen, das, wo alle andern Sünden Gnade finden, allein von der Verzeihung ausgeschlossen bleiben muß.

„Maß für Maß“ leidet unter einer inneren Ungleichheit, einem Zwiespalt wie kaum ein anderes Drama unseres Dichters. Die erste Hälfte mit der großartigen Gegenüberstellung von Angelo und Isabella gehört zu dem Meisterhaftesten, was Shakespeare geschrieben, aber von der Mitte des dritten Aktes tritt an Stelle der unmittelbaren Leidenschaft die berechnende Intrige. Das Interesse erlahmt und das Stück verflacht. Zwei Weltanschauungen stoßen aufeinander, mächtiger und unversöhnlicher als die im „Kaufmann von Venedig“ durch Shylock und Porzia verkörperten Gegensätze.

Aber wenn sie dort schon den Rahmen des Lustspieles zu sprengen drohten, so ist hier eine Vermittelung erst recht ausgeschlossen. Das Stück durfte nur einen tragischen Verlauf nehmen.

Angelo ist kein Shylock, kein Ungeheuer, das schon durch sein Äußeres, sein Gewerbe und seine Religion ein Brandmal trägt, sondern ein hochgeachtetes Mitglied der Gesellschaft, das sogar zum Richteramte, der höchsten irdischen Würde, berufen wird. Gerade dadurch erscheint er viel gefährlicher als der Jude von Venedig. Daß er schon vor Beginn des Dramas eine Braut schnöde verlassen hat und daß der Herzog von dem Treubuch weiß, ist unmöglich. Ein Angelo würde eine solche Tat nur begehen, wenn sie sicher geheim bliebe. Der störende Zug ist auch erst später im Interesse eines günstigen Ausganges in das Stück hineingeraten. Der Angelo der beiden ersten Akte gilt nicht nur in der allgemeinen Meinung als ein reiner, sittenstrenger Charakter, sondern ist auch selbst von seiner Makellosigkeit durchdrungen. Das Bewußtsein macht ihn streng gegen sich und andere. Freilich „ihm fließt Schneewasser statt des Blutes in den Adern", er selbst „hat nie der Sinne üppigen Trieb gefühlt"; es war leicht für ihn, sich rein von der allgemeinen Verderbnis zu halten. Und diese in ernster Versuchung nicht erprobte Tugend macht er zum Maßstab für andere, deren leidenschaftlichere Natur einer sündigen Lockung leichter erliegt. Er wird nicht nur zum Richteramt berufen, sondern er fühlt sich auch in der Verrottung der Zeit als der einzige Gerechte für die hohe Stelle auserwählt. Das Gesetz, vor dem er sich nie eine Blöße gab, soll in seiner ganzen Strenge herrschen. Seine Auffassung des Rechts entbehrt der Größe nicht. Zwar kommt sie über einen starren Wortglauben nicht hinaus, aber sie ist erfüllt von der inneren Hoheit der Satzung. Nicht der Richter, sondern das Recht verdammt den Verbrecher; es kümmert das Gesetz nicht, ob „Dieb den Dieb verurteilt", falls der Frevel nur seine Sühne findet. Wenn sich die Gerechtigkeit nur durchsetzt, mag es immerhin durch ein sündiges Werkzeug geschehen. Der Anruf seiner eignen schwachen Menschennatur macht auf Angelo

keinen Eindruck, sondern in seiner Überhebung nimmt er II, 1 die Folgen seiner Auffassung auf das eigene Haupt:

> Wenn ich, sein Richter, mich wie er vergehe,
> sei dann der eigne Spruch mein Todesurteil,
> und nichts entschuld'ge mich.

Eine weitherzigere Anschauung tritt ihm in Isabella entgegen. „Richtet, nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet."

> Alle Seelen waren einst verfallen,
> und er, der reichen Grund zur Strafe sah,
> fand Rettung noch.

Wie Porzia im „Kaufmann von Venedig" beruft sie sich auf das Evangelium und predigt II, 2 das hohe Lied der Gnade:

> Kein Attribut, das Mächtigen gebührt,
> des Königs Krone, des Regenten Schwert,
> des Marschalls Stab, des Richters Amtsgewand,
> keins schmückt sie auch nur halb mit solchem Glanz,
> wie Gnade tut.

Sie, die reine, herbe Jungfrau, der die Klosterregeln noch nicht streng genug sind, vor deren Heiligkeit selbst der Wüstling Lucio betroffen steht, die nur mit Widerstreben für ein Vergehen spricht, „dem sie vor allem harte Strafe wünschte", hält den Fehltritt für verzeihlich, dem Angelos starrer Formalismus den Tod bestimmt. Aber er greift nicht in die eigene Brust, um dort die Entschuldigung für Claudios Tat zu finden, sondern von dem stolzen Dünkel seiner Tugend prallen ihre Bitten wirkungslos ab.

Es ist, als wenn Shakespeare sich die Frage vorgelegt hätte: was würden die Männer unserer Zeit, die Puritaner, tun, die so stolz auf ihre Reinheit pochen und andre als Sünder verschreien, wenn sie zur Herrschaft kämen, wenn sie eines Tages den „Halbgott Obrigkeit" spielen könnten? Sie würden „donnern, nichts als donnern" und wie ein „wütiger Affe" eine Parodie auf die Gerechtigkeit des Himmels liefern. Und die Folge wäre: Gerade die

weniger Schuldlosen würden am ehesten getroffen werden, wie Claudio im Drama, während die schwersten Sünder sich den „tollen Streichen" entziehen könnten. Wie der verständige Escalus II, 1 sagt:

> Der bricht durch Lasterdickicht unversehrt,
> der wird durch einen Fehltritt schon entehrt.

Oder es würde den tugendstolzen Männern bei ihren gottähnlichen Besserungsversuchen noch schlimmer ergehen, und sie selber würden fallen. Um so tiefer, je höher sie sich emporgeschraubt. Und um so gefährlicher wäre ihr Fehltritt, als sie die Macht in den Dienst ihrer Leidenschaften stellen könnten.

Der Fluch, den Angelo auf sein Haupt beschworen, erfüllt sich II, 2:

> Nie konnte Dirnenreiz
> mit seiner Doppelmacht, Natur und Kunst,
> mich je verlocken. Doch dies fromme Mädchen
> besiegt mich ganz.

Es bedurfte „der Heiligen, um den Heiligen zu fangen". Er selbst macht sich des Frevels schuldig, den er an Claudio bestrafen wollte. Die Gegensätze von Recht und Gnade erweitern sich. Angelo sinkt zum Heuchler herab, der mit der Gerechtigkeit Schacher treibt, um seine Begierden zu befriedigen; Isabella steigt zur Heiligen empor, die alles an die Erhaltung ihrer Reinheit setzt. Bei ihr ist die Wahrheit, bei ihm die Lüge, und zwischen beiden herrscht der unerbittlichste Kampf. Eine Versöhnung gibt es nicht; Angelo selbst erkennt das und droht II, 4 der Lichtgestalt seiner Gegnerin:

> Sprich, was du kannst. Mein Falsch besiegt dein Wahr.

Für diese Gegensätze bietet die Intrige des Herzogs nur einen schlechten Abschluß. Sie stiftet einen faulen Frieden, wo ein Entscheidungskampf nötig ist. Sowenig wie Hamlet und König Claudius durch einen Vergleich ihren Zwist beilegen können, sowenig können Isabella und Angelo in derselben Gemeinschaft leben. Nicht ohne Absicht hat der Dichter seiner Heldin die herben, bei-

nahe scharfen jungfräulichen Züge geliehen: die Wahrheit ist eine strenge Göttin, die unbarmherzig Maß für Maß fordert. Aber die Isabella der letzten Auftritte, die dem Herzog die Hand reicht, die für Angelo um Gnade fleht, die sich als Entehrte ausschreit, bildet einen Abfall von dem herrlichen Wesen der ersten Akte und seinen hohen Grundsätzen; sie mag sich auch mit dem begnadigten Verbrecher vertragen.

Das Verhältnis zwischen Angelo, Isabella und Claudio ist in gröberer Form dasselbe wie in Goethes „Iphigenie" zwischen der Heldin, Thoas und Orestes. In beiden Dramen ruht das Schicksal des Bruders in der Hand eines Mächtigen, der die Schwester für sich begehrt. In beiden Fällen sucht er ein altes Gesetz hervor, das seiner „Leidenschaft als Waffe dient" oder wie es bei Shakespeare mit einer ähnlich klingenden Wendung heißt, „er knüpft an die Begierde Recht und Unrecht". Hier wie dort wird zur Rettung des Todgeweihten eine listige Intrige angezettelt, aber Iphigenie zerreißt sie, indem sie sich an die Großmut des Königs wendet und durch sie den guten Ausgang herbeiführt. Der Dichter der Renaissance konnte diesen Weg nicht einschlagen, sowenig wie der Grieche Euripides. Wie er die Menschen sieht und schildert als ganz der Leidenschaft unterworfene Wesen, sind sie einer solchen Selbstüberwindung unfähig. Gesetzt, Isabella hätte, Iphigenien folgend, Angelo von dem geplanten Betrug unterrichtet, so wäre das für ihn nur ein Grund zu blutigster Rache gewesen. Er ist kein Thoas, kein Sproß des schönen Menschentumes, der sich den eigenen Wünschen zum Trotz der Berufung an seine Großmut nicht entziehen kann. Der Machthaber bei Shakespeare muß erst äußerlich vernichtet sein, um sich innerlich überwunden zu geben.

Mit dem Umschwung im dritten Akt verschwinden die großen Gegensätze, und es kommt nur noch darauf an, die Schandtaten des scheinheiligen Richters in ihren Folgen unschädlich zu machen und ihn selbst in der eigenen Schlinge zu fangen. Angelo und Isabella treten zurück, während die Führung der Handlung an den Herzog übergeht, den Hebler mit einem für die zweite Hälfte des Stückes

sehr treffenden Ausdruck als die göttliche Vorsehung in dem Mikrokosmus des Dramas bezeichnet. Zum Vermitteln und Ausgleichen paßt der rücksichtsvolle, nachdenkliche Mann ausgezeichnet, der überhaupt in der Kutte des Mönches ein seinem Charakter besser entsprechendes Kleid trägt als in dem Purpurmantel des Herrschers. Seine Weichheit und Schwäche machen ihn untauglich für den Königsberuf, namentlich in einer Zeit, wo mit einem eisernen Besen gekehrt werden muß. Einzelne Züge seines Wesens, besonders seine Abneigung gegen die aufdringliche Liebe des Volkes und zu lärmende Huldigungen deuten auf Jakob I. hin, der 1603 den Thron bestieg und gleich bei seiner Ankunft durch zurückhaltende Steifheit sich die Herzen seiner neuen Untertanen entfremdete. Es ist möglich, daß Stellen wie die folgende II, 4:

So auch entflieht
das Volk, wenn ein geliebter König naht,
dem Tagewerk und schwärmt in läst'gem Eifer
um seine Gegenwart, wo ungezogene Liebe
verletzen muß,

die Bestimmung verfolgten, den neuen Herrn, dessen Gunst den Schauspielern in reichem Maße zugute kam, gegen Vorwürfe zu verteidigen. Die Schwäche teilte Jakob mit dem Herzog im Drama, im übrigen wäre es um ihn und sein Land besser bestellt gewesen, wenn er auch dessen gute Eigenschaften besessen hätte. Allerdings traten seine Fehler im Anfang nicht so stark hervor.

Die Intrige leitet der verkleidete Landesfürst geschickt unter Beihilfe eines Kerkermeisters, der trotz seines Berufes sich ein menschliches Herz bewahrt hat, und der beiden Frauen Isabella und Mariana. Die letztere, die verlassene Braut Angelos auf dem „einsamen Meierhof", gab Tennyson die Anregung zu zwei seiner schönsten Gedichte, die trotz ihrer Innigkeit den Vergleich mit dem kurzen Sang Shakespeares IV, 1 „Bleibt, o bleibt, ihr Lippen, ferne" nicht bestehen können. Auch auf lyrischem Gebiet bildet es selbst für die größten Talente ein Wagnis, mit unserem Dichter zu wetteifern.

Der Kampf zwischen Gut und Böse findet in dem Stück einen bildlichen Ausdruck in dem Kloster Isabellens, das in Gegensatz zu dem Freudenhaus der Frau Übergar tritt. Aus ihm strömen Pompejus, Lucio und das übrige Lumpengesindel heraus, kurz die Gesellschaft, in der ein Angelo gedeihen kann. Der Gegenstand des Kampfes, Claudio, spielt mit Notwendigkeit eine mehr passive Rolle. Er erscheint als neutraler, haltloser Mensch, der sich weder in das Leben noch in den Tod zu finden weiß, und auch seine Braut Julia, die dritte dieses Namens bei Shakespeare, läßt der Dichter erst am Schluß als reuige Sünderin aus dem Hintergrund hervortreten. Das unberufene „in die Welt setzen" eines Menschen, wie sie es üben, steht nach einer Bemerkung des erwähnten Forschers Hebler im Gegensatz zu dem ebenso unberufenen „aus der Welt schaffen", wie es den Plänen Angelos entspricht. Darin kreuzt sich sein Weg mit dem des „großen" Pompejus: der todverkündende Richter wird zum Mädchenschänder, der Kuppler zum Henkerknecht.

Das Drama ist eines der gedankenvollsten des Dichters. Es gibt ihm Veranlassung, über Recht und Unrecht, über Staat und Fürst manches ernste Wort zu sprechen. Besonders aber führt die im Mittelpunkt des Stückes stehende Verurteilung Claudios zu tiefsinnigen Todesbetrachtungen in der Art des „Hamlet". Der Verurteilte klammert sich an das Dasein, nicht so sehr aus Liebe zum Leben, sondern aus der wahnsinnigsten Angst vor den Schrecken des Jenseits, und vergebens erklärt ihm III, 1 Isabella:

Des Todes Schmerz besteht nur in der Furcht.

Für Shakespeares Auffassung ist es bezeichnend, daß auch der als Mönch verkleidete Herzog, der dem Verzweifelnden Zuspruch bietet, kein Wort von der Seeligkeit des Himmels äußert. Nur die Übel dieser Welt, die er verlassen darf, sollen dem Sterbenden als Trost dienen, und unter ihnen nimmt wieder die Todesfurcht die erste Stelle ein. Sie macht aus dem Leben eine einzige Frist der Qual. Die Toten sind nach der Ansicht des Herzogs

glückſel'ger dort, der Todesfurcht entrafft
als hier in ſteter Furcht.

Im Gegenſatz zu Claudio ſteht der ſtumpfſinnige Verbrecher Bernardin, dem trotz ſchwerer Schuld „der Tod nicht fürchterlicher vorkommt als ein Schlaf im Rauſch". Er iſt „ſorglos, unbekümmert, furchtlos vor Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; unempfindlich gegen das Sterben". Die Rollen ſcheinen vertauſcht: Wo der Edle und Einſichtige verzweifelt, geht der ſchlechte Mann unverzagt dem Ende entgegen. Das feiner organiſierte Weſen erblickt dort Schrecken, wo die in den Tag hinein lebende Menge gleichgültig vorübergeht. Die Phantaſie bevölkert Leben und Tod mit den entſetzlichſten Qualen und empfindet ſie bei jedem Schritte als gegenwärtig, während ſie dem in tieriſchem Rauſch dahindämmernden Gehirn eines Bernardin fremd bleiben. Shakeſpeare muß unter den ſchreckhaften Ausgeburten einer krankhaft erregten Einbildungskraft in einer Zeit ſeines Lebens furchtbar gelitten haben, und wenn etwas den Faden von „Maß für Maß" zu „Hamlet" zurückſchlingt, ſo ſind es dieſe verzweifelten Vorſtellungen vom Tode.

Weniger charakteriſtiſch für die Perſönlichkeit des Dichters iſt das zweite Luſtſpiel, das auch dieſer Epoche im weſentlichen angehört, „Ende gut, alles gut". Da keine Nachricht über Entſtehung und Aufführung des Dramas vorliegt, ſo bleiben für die Datierung die ſtiliſtiſchen Gründe ausſchließlich maßgebend. Doch auch ſie liefern keine volle Klarheit. Neben Stellen, die unzweifelhaft aus Shakeſpeares Jugendzeit herrühren, ſtehen unvermittelt ſolche, die das Zeugnis einer ſpäten Zeit tragen. Entweder iſt das Drama in verſchiedenen, weit auseinander liegenden Jahren entſtanden oder, was noch wahrſcheinlicher iſt, ein älteres Werk aus der erſten Jugendperiode des Dichters hat um 1602 eine völlige Neugeſtaltung erfahren, bei der nur wenige Stellen wörtlich beibehalten wurden. Meres erwähnt in ſeinem Katalog Shakeſpeareſcher Stücke eine „Gewonnene Liebesmüh"; es ſpricht vieles dafür, daß „Ende gut, alles gut" zuerſt unter dieſem Titel

als Gegenstück von „Verlorener Liebesmüh“ auf die Bretter gelangte. Darauf deutet der Stil an einzelnen Stellen hin; besonders die lyrische Färbung mancher Reden, die vielen Reime und die in Sonettenform gehaltenen Briefe entsprechen ganz der Art des jugendlichen Lustspieles. Daß die Neubearbeitung dagegen in die Hamletperiode fällt, beweisen die auffallenden Anklänge des Lustspieles an andere Werke aus dieser Zeit. Die Ermahnungen der Gräfin Roussillon an den scheidenden Sohn rufen die Abschiedsreden Polonius' in Erinnerung, das Motiv der Unterschiebung der rechtmäßigen Frau an Stelle einer sündig Begehrten wiederholt sich in „Maß für Maß“, und die Ausfälle gegen die Puritaner in „Ende gut, alles gut“ können als bezeichnendes Merkmal für eine Zeit gelten, in der der Dichter sich sowohl in „Was ihr wollt“ als in „Maß für Maß“ viel mit diesen gefährlichen Gegnern abgab. Es liegt an der sehr frühen ersten Konzeption des Lustspieles, daß des Dichters pessimistische Anschauungen weniger stark hervortreten als in den andern Werken der Hamletperiode, immerhin finden sich ganz im Sinne Hamlets zahlreiche Hinweise auf den Verderb der Zeit. Der König klagt, sie besitze keine Männer vom Schlage des alten Grafen Roussillon mehr, da die heutige Jugend I, 2 mit leichtfertigem Sinn

> nichts als das Neue liebt und ihren Ernst
> allein auf Moden lenkt, bei der die Treue
> mit ihren Trachten wechselt.

Auch bittere Worte gegen den Hof fehlen nicht, wo jeder, „dem Gott einige gute Manieren mitgegeben hat, der seine Mütze abnehmen, die Hand küssen und einen Kratzfuß machen kann“, zu Ehren gelange. Ein Vergleich mit der älteren Generation würde die Gegenwart als „rückwärts schreitend“ erweisen. Die Annahme scheint daher begründet, daß „Ende gut, alles gut“ in seiner heutigen Form etwa zwischen „Hamlet“ und „Maß für Maß“ fertig gestellt wurde, jedoch war es offenbar mehr das Bedürfnis des Theaters als Shakespeares innerster Schaffensdrang, der die Neubearbeitung des alten Werkes hervorrief.

Den Stoff des Dramas bezog der Dichter aus Boccaccios „Decamerone", wo am dritten Tage Geschichten von Leuten vorgetragen werden, die durch Beharrlichkeit ein von ihnen heiß ersehntes Ziel erreichen oder eine verlorene Sache wiedererlangen. Sämtliche unter diesem Titel zusammengefaßten Erzählungen sind Beispiele von „gewonnener Liebesmüh". Die neunte Novelle des italienischen Verfassers war 1566 von Paynter übertragen und in seine Sammlung „Palace of Pleasure" aufgenommen worden. Schon vorher wurde sie in Italien unter dem Titel „Virginia" dramatisiert, und wenn auch Shakespeare das zu seiner Zeit veraltete Stück nicht gekannt hat, so doch wohl eine darauf aufgebaute Stegreifkomödie. Parolles kann die Verwandtschaft mit dem beliebten italienischen Capitano nicht verleugnen, die Trommelepisode IV, 1 trägt ganz den Charakter eines Intermezzo der Commedia dell' arte und sie lieferte wohl auch Shakespeare wie später Molière im „Bürgerlichen Edelmann" das lächerliche Kauderwelsch, das von den Komikern jenseits der Alpen bis zum Überdruß verwendet wurde.

Gilette von Narbonne, das Urbild der Shakespeareschen Helena, ist bei Boccaccio die Tochter des berühmten verstorbenen Arztes Gerard, der ihr seine medizinische Weisheit und seine bewährten Heilmittel vermacht hat. Sie zieht nach Paris, um den König zu heilen, der hoffnungslos und von den Ärzten aufgegeben an schwerer Krankheit darniederliegt, und bedingt sich als Lohn ihrer Bemühung die Hand des Ritters aus, den sie sich aus der adligen Jugend Frankreichs erwählen werde. Nach der Wiederherstellung des Monarchen fällt ihre Wahl auf Bertram Grafen von Roussillon, den sie schon seit langen Jahren liebt. Auf des Herrschers Befehl muß er sie zur Gattin nehmen, doch empört über den Zwang und die unwürdige Verbindung schickt er Gilette auf sein heimatliches Schloß, während er selbst nach Italien in den Krieg zieht. Durch einen Brief läßt er die verstoßene, jungfräuliche Gattin wissen, daß er sie nicht eher als sein Weib betrachten und anerkennen werde, bevor sie ihm nicht einen Ring, den er nie vom Finger zieht, und

ein Kind, das von ihm stammt, vorweisen könne. Das Unmögliche schreckt die Unglückliche nicht. Als Pilgerin verkleidet folgt sie dem Gemahl nach Italien und durch die Bekanntschaft mit einer von Bertram sehnsüchtig begehrten Florentinerin gelingt es ihr, beide Bedingungen zu erfüllen. Durch die freundliche Helferin kommt sie in den Besitz des Ringes und in dem Dunkel der Nacht nimmt sie, wie Mariana in „Maß für Maß", deren Stelle ein und wird so das Weib ihres Gatten. In Frankreich gilt sie unterdessen als tot, so daß Bertram in die Heimat zurückkehren kann. Hier tritt Gilette ihm als Mutter und Besitzerin des Ringes entgegen, und von so viel Treue gerührt, beugt der Graf seinen Sinn und erkennt sie als sein Weib an. Die Liebe hat ihr Ziel erreicht.

In dieser Weise spielen sich die Vorgänge in der Novelle ab, und ebenso mit geringen Abweichungen bei Shakespeare, nur daß der Dramatiker das ganze Interesse auf die Heldin konzentriert und durch die szenische Ausgestaltung zur Einführung einer Reihe weiterer Personen, besonders einer komischen Nebenhandlung gezwungen war. Es leuchtet ein, daß die Ereignisse der Novelle einer dramatischen Behandlung aufs äußerste widerstreben. Alles trägt einen epischen Charakter: weder die Heilung des Königs, noch die nächtliche Begegnung der Ehegatten in Florenz, noch die seelische Wandlung Bertrams lassen sich gegenständlich darstellen. Die Erzählung geht schwer in Handlung auf, und nur der Schluß macht eine Ausnahme, der eine glänzende, an Überraschung reiche, theatralisch wirksame Erkennungszene bietet. Sonst ist der Stoff für ein Drama unergiebig, und die Gefahr liegt nahe, daß die ihrem Gatten nachlaufende Heldin, statt zu rühren, lächerlich wirkt. Das Verhältnis der beiden Geschlechter kehrt sich um: eine werbende Frau und ein Mann, der sich weigert, verfallen leicht in eine unbeabsichtigte Komik. Shakespeare hat die ungeheuren Schwierigkeiten des Stoffes zwar nicht ganz, aber so weit als irgend möglich überwunden, und wenn „Ende gut, alles gut" auch schon seinem Inhalt nach keins von des Dichters Meisterwerken werden konnte, so wußte er doch gerade die Gestalt der Helena mit so

zarter Schönheit und trotz des groben Mittels der nächtlichen Unterschiebung, das sie gebrauchen muß, mit einem so keuschen Zauber zu umgeben, daß sie unter seinen Frauengestalten eine der ersten Stellen einnimmt.

Bei der dramatischen Umgestaltung der Novelle hätte es nahe gelegen, mit der Handlung am Hofe zu Paris einzusetzen und alle voraufgehenden Ereignisse, die Krankheit und Heilung des Königs, die früheren Beziehungen Bertrams und Helenas sowie die Reisen beider nach der Hauptstadt einer exponierenden Erzählung zu überlassen. Shakespeare verfährt anders. Er zeigt den Helden und das liebende Mädchen schon im Hause der Gräfin Mutter, wo beide trotz Helenas niedriger Herkunft wie Geschwister zusammenleben. Und zwar beginnt er mit dem entscheidenden Moment, in dem der Sohn sich zu seiner ersten Ausfahrt in die Welt anschickt. Gerade durch die Trennung wird sich Helena der ganzen Größe ihrer Liebe, aber auch der Kluft bewußt, die sie von dem jungen Edelmann trennt. Sie ruft I, 1 aus:

> Alles Leben schwindet
> dahin, wenn Bertram geht. Gleichviel ja wär's,
> liebt' ich am Himmel einen hellen Stern
> und wünscht' ihn zum Gemahl; er steht so hoch!
> In seinem hellen Strahl und Abglanz darf
> ich leben; in seiner Sphäre nie.

Der Dramatiker hat im Gegensatz zu seiner Quelle den Abstand zwischen den beiden Liebenden noch vertieft und aus der reichen Gilette der Erzählung seine arme Helena gemacht, die nichts als ihre Liebe besitzt. Ihre Neigung kann der alten Gräfin nicht verborgen bleiben, und mit ihrer Zustimmung unternimmt sie die Reise nach Paris. Alle diese vorbereitenden Ereignisse werden auf der Bühne dargestellt: der Dichter gewinnt dadurch den wesentlichen Vorteil, daß er Helenas Liebe in ihrer ganzen Bescheidenheit zeigen kann, und daß die voraufgehende Zustimmung der alten Gräfin die eigenmächtige Gattenwahl vor jedem Vorwurf der Dreistigkeit bewahrt. Was die kluge Mutter billigt, muß das Rechte sein, und es ist Bertrams Verblendung, wenn er es nicht erkennt. Shake-

speare war sich bewußt, daß alles darauf ankam, die Lauterkeit von Helenas Neigung klar zur Anschauung zu bringen. Auf die jungfräuliche Reinheit ihrer Empfindungen legt er das Hauptgewicht und während er sonst gern wie in „Romeo und Julia", „Was ihr wollt" oder „Viel Lärm um nichts" die Liebe auf den ersten Blick hervorbrechen läßt, vermeidet er hier diese Entstehungsart. Das Gefühl seiner Heldin durfte nicht so stürmisch sein, kein alle Schranken überspringender Affekt, sondern eine seit Jahren gehegte Hingabe, still aber fest und unausrottbar, die nichts begehrt als die Gegenwart des Geliebten, aber die Trennung von ihm nicht ertragen kann. Jahrelang hat sich Bertram ihre schwesterliche Neigung gefallen lassen; wenn sie ihn jetzt zum Gemahl wählt, so knüpft sie nur ein altes Band noch etwas inniger. Einem Fremden gegenüber hätte sie diesen Schritt niemals gewagt.

Auch ihrer zweiten Kühnheit, sich dem Gatten an Stelle der von ihm umworbenen Diana hinzugeben, nimmt der Dichter auf ähnliche Weise jeden Vorwurf. Zwei Frauen billigen den Entschluß, eine ältere Witwe und Mutter, die wir als besonders sittenstreng kennen lernen, und eine Jungfrau, die ihre Mädchenehre tapfer verteidigt. Wenn deren geschärftes moralisches Empfinden darin keinen Fehler erblickt, so ist eben keiner vorhanden, denn wie es IV, 2 heißt:

> Nicht Sünde ist's mit falschem Schein zu trügen
> den, der als falscher Spieler wünscht zu siegen.

Die grenzenlose Liebe verleiht Helena eine mehr als weibliche Energie und befähigt sie, alles an die Erreichung ihres Zieles zu setzen. „Ende gut, alles gut", lautet der Wahlspruch, der sie alle Kümmernisse ertragen läßt. Praktischer Lebenssinn und hohes seelisches Empfinden schließen sich nicht aus, obgleich beide Eigenschaften sich bei Shakespeares weiblichen Gestalten nur selten vereinigen. Ophelia und Desdemona stehen der Gefahr mit rührender Hilflosigkeit gegenüber; Emilia in „Othello" und Paulina im „Wintermärchen" wissen in der Welt Bescheid, erhalten aber dadurch einen Zug in das Gewöhnliche. Helena hat davon nichts.

Arm, hilflos, ohne Beistand befindet sie sich in der demütigendsten Lage einer Frau. Der Mann von höherem Rang lohnt ihre Liebe mit Haß und Verachtung. Das scheinbar Unmögliche wird von ihr verlangt, und doch macht sie sich mutig auf den Weg. Der Gedanke leitet sie I, 1:

> Wer klügelnd abwägt und dem Ziel entsagt,
> weil er vor dem, was schon geschehn, verzagt,
> erreicht das Größte nie.

In Übereinstimmung damit heißt es in „Maß für Maß" I, 4:

> Zweifel sind Verräter
> und bringen oft uns um ein Gut, das wir
> gewännen, wenn wir wagten.

Beide Aussprüche stehen in engster Beziehung zu „Hamlet". Wie dort das Mögliche durch die individuelle Veranlagung des Helden zum Unmöglichen wird, so in „Ende gut, alles gut" das Unmögliche zum Möglichen. Helena erreicht ihr Ziel, nicht durch einen fest bestimmten Plan, sondern dadurch, daß sie überhaupt handelt und geschickt jeden sich ihr bietenden Umstand ausnutzt. Nur auf sich selber angewiesen und dem Gefühl ihrer Liebe wie einem unwandelbaren Stern folgend, überwindet sie alle Schwierigkeiten, bei deren Anblick eine weniger energische Natur verzagt die Hände in den Schoß gelegt hätte.

Es entging dem Dichter nicht, daß, je mehr er die Heldin erhob, Bertram um so tiefer sinken mußte. Das Unrecht ist ganz auf seiner Seite und um so schwerwiegender, je edler Helena erscheint. Das Motiv, daß er nicht aus kindlichem Stolz und Trotz, sondern aus Liebe zu einer andern Frau grausam gegen die seine verfährt, zog Shakespeare wohl in Betracht, denn als der König ihm nach dem angeblichen Tod Helenas eine Verbindung mit der Tochter Lafeus vorschlägt, erklärt V, 3 der Graf:

> Zuerst
> fiel meine Wahl auf sie, eh' noch mein Herz
> die Zung' erkor als allzu dreisten Herold.
> . . . . . .

So kam's
daß sie (Helena), die alle priesen, die ich selbst
geliebt, seit sie mir starb, — in meinem Auge
zum Staub ward, der es schmerzte.

Doch dieser Beweggrund durfte nicht betont werden: er hätte ein Hindernis für die endliche Verbindung der Gatten geboten und wäre außerdem unvereinbar mit Bertrams liederlichem Wandel in Florenz gewesen. Shakespeare sah sich gezwungen, die Gestalt zu teilen. Er erfand den nichtsnutzigen Parolles und bürdete ihm alle Schlechtigkeit auf. Bertram erscheint nur als der Verführte, der dem bösen Einfluß eines Gecken, dessen Charakter er verkennt, erliegt. Parolles ist der Träger aller Niedertracht; Bertram mehr ein Schwächling, der ihm gegenüber keine Widerstandskraft besitzt. Die durch den Verlauf des Dramas erforderte Entwicklung und Läuterung des jungen Grafen nimmt dadurch, wie Shakespeare es liebt, die Form eines äußeren Kampfes zwischen einem nicht unedlen Mann und seinem schuftigen Begleiter an. Die inneren Vorgänge setzen sich in dramatische Handlung um, und die Entlarvung Parolles' erwächst zum komischen Gegenspiel der ernsten Ereignisse. Die tragischen wie die lustigen Vorgänge zielen auf eine Enthüllung ab, die einen auf die eines treuen Weibes in ihrer unwandelbaren Liebe, die anderen auf die eines Schuftes in seiner Gemeinheit. Beide haben Bertram als Mittelpunkt.

Die komische Nebenhandlung nimmt einen zu breiten Raum ein. Das lag zum Teil an der Unergiebigkeit des ernsten Stoffes, sodann aber ist Parolles weder so gefährlich, noch so lustig, daß er das Interesse länger fesseln könnte, weder ein Falstaff, dessen Humor hinreißt, noch ein Teufel, dessen dämonische Gewalt Schauder erregt, sondern nichts als der armselige militärische Prahlhans, der miles gloriosus der alten Komödie. Die sämtlichen Personen des Stückes und ebenso die Zuschauer haben ihn längst durchschaut, und nur Bertram hängt unbegreiflicherweise noch immer an ihm. Das war durch den Verlauf des Dramas geboten. Die Entlarvung des Feiglings durfte nicht erfolgen, bevor

Bertram seinen letzten dummen Streich begangen, d. h. Dianas vermeintliche Verführung vollzogen hat. Dann erst schlägt die Stunde seiner Trennung von Parolles, und nach dieser Befreiung setzt die Läuterung seines Charakters ein, die ihm allmählich die Augen für die Vorzüge der totgeglaubten Helena öffnet. Daß er sich trotzdem aufs neue in Lügen verstrickt, sind die Folgen seines früheren Leichtsinns, Parolles' Erbschaft, die der schwache und der Leitung bedürftige Mann nicht mit einem Schlage abschütteln kann.

Trotz der größeren Schwierigkeit hat der Dichter bei Helena seine Absicht meisterhaft erreicht. Sie steht wirklich als das Ideal der Frau da, das er aus ihr machen wollte, Bertram dagegen bleibt hinter dem Vorwurf zurück. Vergebens wird die größere Hälfte der Schuld auf Parolles gewälzt, vergebens werden die kriegerische Tapferkeit und die äußere Schönheit des Jünglings gerühmt; der schwächliche Charakter erweckt dennoch keine Sympathie. Helenas Neigung zu ihm ist zwar nicht unbegreiflich, denn die Liebe als ausschließliches Erzeugnis der Einbildungskraft hat bei Shakespeare nichts mit vernunftgemäßen Erwägungen zu tun, aber es fehlt Bertram die Bedeutung, um neben der Heldin im Mittelpunkt des Dramas zu stehen. Sobald ihre Wege sich trennen, verliert sich das Stück mit ihm und seinem Parolles in Einzelheiten, die des Interesses entbehren. Die Handlung wird schleppend und löst sich ohne dramatischen Fortschritt in eine Reihe epischer Geschehnisse auf. Der Vorwurf trifft nicht so sehr die Ausführung des Dichters, als die Wahl des Stoffes, aus dem bei aller Kunst nicht mehr herauszuholen war.

Die Schilderung der Franzosen ist in diesem Drama selbstverständlich günstiger als in den Historien, wo sie als Feinde Englands auftreten. In Italien zeigen sie sich als tapfere Soldaten. Der alte cholerische Lafeu mit seinen grauen Haaren, seinem gutmütigen Herzen und polternden Worten ist ein wackerer Edelmann, und besonders der König mit seiner milden, durch lange Krankheit und Alter abgeklärten Weisheit bildet eine still sympathische Figur. Erhaben über die Vorurteile der Menschen findet er den wahren

Adel nicht in dem Stande, sondern in den Taten des einzelnen und gleich einem Sproß der besseren Vergangenheit lebt er selber, wie er von seinem verstorbenen Freunde (I, 2) rühmt, als

> Vorbild diesen jüngeren Zeiten,
> das wohl beachtet, sie erweisen würde
> als rückwärts schreitend.

Mit rührender Dankbarkeit hängt er an seiner Retterin Helena, aber trotz der Jahre und der Güte steckt königliche Kraft in ihm, wenn es einen Ungehorsamen zu beugen, einen Frevler zu bestrafen gilt.

Ihm zur Seite, auch ein welkender Sproß der besseren Vergangenheit, steht würdig die alte Gräfin Roussillon. Es schadet nichts, wenn der Mann einer „Evastochter gehorchen muß", wie der Narr klagt, wenn die Herrin solche Eigenschaften wie sie besitzt. Eine liebende Mutter, streng, gerecht und hilfsbereit, wo man ihrer Hilfe bedarf, leiht sie Helena eifrigste Unterstützung und zögert nicht, den Sohn zu verwerfen, als er sich seiner Gattin unwürdig erweist. Ja mit fester Stimme ruft sie als erste das stolze Wort: „Gerechtigkeit den Tätern!", als ihr Bertram eines noch schwereren Verbrechens verdächtig erscheint. Ihr Sinn für Recht überwiegt das mütterliche Empfinden. Sie gleicht den stolzen Frauengestalten der italienischen Renaissance, einer Katharina Sforza, die lieber den eigenen Sohn sterben sah, als daß sie Mailand übergab, ein königliches Weib, dem das Alter zwar die Locken bleichen, den unbeugsamen Sinn aber nicht rauben kann, eine Matrone, die sich trotz der Jahre die stattliche Haltung und die Reste jugendlicher Schönheit bewahrt hat.

Die ernste Handlung dieses Dramas weist eine große Ähnlichkeit mit „Viel Lärm um nichts" auf. Wie Bertram, so verstößt auch Claudio seine Braut, und in beiden Fällen wird die Verschmähte für tot gehalten, bis sie, als alles sich zum Guten wendet, wieder erscheint. Trotz der Gleichheit herrscht aber ein wesentlicher Unterschied. Wie viel düsterer ist der Hintergrund des jüngeren Stückes! Hier fehlt der freundliche Zufall, der das schwerste Un-

gemach spielend in Glück und Frohsinn auflöst, und es fehlt die ausgelassene Lustigkeit, die dort durch die wackeren Konstabler vertreten wird. Die erste Form von „Ende gut, alles gut" mag ein größeres Maß von Heiterkeit enthalten haben; die komischen Szenen, wie sie jetzt sind, gehören durchgängig der zweiten Bearbeitung an und wie es um diese Zeit zu erwarten war, entbehren sie des früheren glücklichen Humors. Der gute Ausgang ergibt sich zwar in dem Drama von selbst und ist nicht gewaltsam hineingetragen wie in „Maß für Maß", aber trotzdem ist „Ende gut, alles gut" nur dem Namen nach ein Lustspiel, nur in Ermangelung einer anderweiten Bezeichnung für das ernste Schauspiel. Für die Komödie war Shakespeares Stimmung zu düster geworden; das ist begreiflich bei einem Mann, der sich anschickte, dem „Hamlet" die größten Tragödien der Menschheit folgen zu lassen.

Per me si va nella città dolente;
per me si va nell' eterno dolore;
per me si va tra la perduta gente.
Dante.

XVI.

Die großen Tragödien.

Mit „Hamlet" erreichte Shakespeare die Form des Tragischen, die den Menschen, nur auf sich selber angewiesen, im Kampfe mit einem übermächtigen Schicksal zeigt. Und dieses übermächtige Schicksal erscheint nicht mehr in der Gestalt eines äußeren Gegners, sondern entwickelt sich mit Notwendigkeit aus dem innersten Wesen des Helden selbst, aus der Zerrissenheit der menschlichen Natur, dem Widerspruch, der zwischen dem Wollen und dem Sollen unversöhnlich klafft. Dabei war das Problem des „Hamlet" das denkbar ungünstigste für diese Vertiefung der tragischen Auffassung. Der Wille richtet sich hier auf ein Nichthandeln, während eine äußere Zwangslage dem Dänenprinzen die Verpflichtung zum Eingreifen in den Lauf der Ereignisse auferlegt. Das Verhältnis kehrt sich in den drei folgenden Tragödien „Othello", „Lear", „Macbeth" um. Die Leidenschaften sind es, die die drei Männer in das Verderben treiben, indem sie sie zu den unerhörtesten Taten hinreißen, zu Taten, die sie begehen müssen, selbst wenn sie sie als Störung des sittlichen Weltzusammenhanges erkennen, weil sie eben ihrer Veranlagung nach so und nicht anders geartet sind. Die äußere Zwangslage verwandelt sich in eine innerliche, durch die Natur der Menschen geschaffene. Shakespeare erwächst zum Schöpfer und zugleich zum Meister der modernen Charaktertragödie, einer neuen Art des Dramas, das den antiken Dichtern selbst dem Begriff nach

fremd blieb und bleiben mußte. Ihre Welt und ebenso ihre Menschen setzen sich nicht aus Gut und Böse zusammen, sondern erfreuen sich einer gesunden Einheitlichkeit, frei von dem Zwiespalt, den erst das Christentum hervorgebracht hat. Daraus folgt, daß der antike Held wohl Übel erfahren und sich in Schuld verstricken kann, daß er aber von dem quälenden Gefühl der Sünde frei bleibt. Diese innerste Art der Leiden, die Einsicht in die übermächtige Sündhaftigkeit der eigenen Natur, bleibt ihm erspart.

Von außen betrachtet erscheinen die Helden der drei Dramen, der vertrauensvolle Mohr, der tapfere Macbeth, „Bellonas Liebling", und selbst der greise achtzigjährige Lear als kolossale Willensmenschen, wie aus Stein gemeißelt, gleich Karyatiden, die eine Welt auf dem Nacken tragen. Und blicken wir mit dem Dichter in ihre Seele hinein, so sind sie zerrissen, krümmen sich unter den furchtbarsten seelischen Qualen, als große Dulder, Märtyrer, die ein unbarmherziger Gott auf die Folter des eigenen „Ichs" gespannt hat. Ihr Leben ist eine Kette selbstgeschaffener Leiden. Der Tod kommt ihnen als Erlösung und bringt endlich die Ruhe, des Irrgangs Ende, die heiß ersehnte Befreiung von dem zersetzenden, wütenden Willen zum Leben. Das irdische Dasein ist die „Stadt der Schmerzen", die Hölle Dantes, in der diese hoffnungslos Verdammten sich winden, bis die Selbstvernichtung ihnen die Erlösung bringt.

Dieser letzte Fortschritt zu der höchsten Form der Tragödie wird bei unserem Dichter nicht durch eine größere technisch-künstlerische Fertigkeit hervorgebracht, sondern durch seine beständig tiefer bohrende Erkenntnis der menschlichen Natur. Immer besser gelingt es ihm, seine Gestalten von jeder äußeren Bedingtheit unabhängig zu machen und ganz auf sich selbst zu stellen. Seine Menschen genießen nach außen die schrankenloseste Handlungsfreiheit, aber im Innern sind sie Sklaven der eigenen Leidenschaft und ihren Trieben widerstandslos unterworfen, Doppelwesen, Rätsel für sich selber, und nur dem Dichter entzifferbar, der die menschliche Natur in ihrer ganzen Nichtigkeit erkennt. Der Pessimismus bildet die

Grundlage dieser Tragödie, nicht mehr das unsicher tastende Gefühl Hamlets, das aus immer noch auflebender Hoffnung stets neue Enttäuschung sich trinkt, sondern eine klare Einsicht in die qualvolle Natur des Lebens und in die endliche Verlorenheit des Menschen. Shakespeare schaudert vor den letzten Folgerungen nicht zurück. Eine ungeheuerliche Welt tut sich vor unseren Blicken auf. Wohl steht Opfermut neben unbarmherzigster Gewalttat, herrlichste Reinheit neben maßlosem Frevel; aber das Gute hat keinen Bestand. Es wird dahingeschlachtet, zertreten, unter dem Hohngelächter der Teufel zerstampft. Alle Kräfte der Zerstörung sind losgelassen und wüten gegen die Menschheit an. Eine Kette grauenhafter Ereignisse rollt sich unter einem bis in das Mark verdorbenen Geschlecht ab. Der Urfeind selber, der Teufel, steigt auf und nimmt in Jago, Edmund, den Töchtern Lears und Lady Macbeth Gestalt an, um so gefährlicher, als er Meister der vollkommensten Verstellung ist. Die Leute zerfleischen und morden sich, aber nicht mit dem sinnlosen Haß, dem Blutdurst der Männer von der weißen und roten Rose, sondern wohlüberlegt, mit raffiniertem Vorbedacht vollbringen sie die erschütterndsten Untaten. Die Reinheit besitzt keine Stätte; Desdemona und Cordelia verfallen der Vernichtung, hilflos wie Blumen im Sturm, von denen keine Spur übrig bleibt. Die heiligsten Bande zerreißen; der Gatte schlachtet die Gattin; Kinder empören sich gegen den Erzeuger; kein Alter schützt vor der Wut dieser Menschen, weder Lears achtzig Jahre, noch Duncans silberweißes Haar, noch die Unschuld des Kindes. Das Gastrecht, das selbst den Wilden heilig gilt, wird zum Spott, zum Deckmantel, unter dem der Mörder sich desto sicherer an das Opfer drängen kann. Das Höchste wird begeifert und mit Füßen getreten. Ein furchtbares Bild ist es, das Shakespeare von der Welt entwirft! Wir staunen, daß dem Mann, der die Menschen so sah, nicht die Feder aus der Hand fiel, daß er nicht vor diesem Übermaß des Bösen verzagend, sich selbst zu einer verzweifelnden Untätigkeit verdammte. Der Dichter mit seiner ungebrochenen Seele, der „trotz alledem und alledem“ weiterarbeitet, ist das erhabenste

Schauspiel in diesem Grausen. Kein Glücklicher schreibt solche Tragödien, aber ein Mann, der dem Schlimmsten unverzagt in das Auge sah, einer, der gleich Horatio war, „als litt er nichts, indem er alles litt".

Und wir selbst — warum wenden wir uns nicht entsetzt von diesen Vorgängen ab, warum folgen wir mit Hingabe Macbeths Blutbahn, Lears Dulderpfad und Othellos gräßlicher Verirrung? Selbstzweck können diese Schrecknisse nicht sein, aber wie ist es möglich, aus ihnen eine Erhebung, einen ästhetischen Genuß herzuleiten? Er liegt nicht in dem Gedanken, daß hinterdrein alles wieder gut wird, daß Malcolm und Edgar besser als ihre Vorgänger regieren werden. Dann hätte der Dichter lieber die Tragödie unterlassen und uns gleich von den Taten der guten Nachfolger berichten sollen. Man macht keine Reise durch die unwirtlichsten Gegenden, nur um bei der Heimkehr die Freude des Wiedersehns zu genießen. In dem Furchtbaren selbst besteht auch die Erhebung. Zeigt es die menschliche Natur in ihrer ganzen Maßlosigkeit, so auch auf der anderen Seite in ihrer vollen Hoheit. Es entfesselt alle Kräfte im Guten und im Bösen, die eine irdische Brust erfüllen. Die ästhetische Befriedigung liegt in der Größe, deren der kämpfende, ringende, leidende Mensch fähig ist. Wenn das Schicksal ihn zermalmt, so stählt es ihn auch, weckt eine Gewalt des Widerstandes in ihm und läutert ihn durch das Aufraffen seiner äußersten Energie zu einer ihm selbst bis dahin fremden Macht und Seelenentfaltung. Aus dem Individuum bricht unter der Einwirkung des Leidens der Mensch hervor. Der Macbeth des letzten Akts in seiner fürchterlichen Vereinsamung ist größer als der Thronräuber des Anfangs, Othellos Liebe erstrahlt niemals schöner als in dem Moment, wo er sie selber vernichtet, Lear endlich läutert sich wie Gautama-Buddha vom König zum Bettler empor. Alle drei gelangen zu der Einsicht in die ganze Nichtigkeit des Daseins; ihr Untergang bedeutet einen Sieg über sich selbst, über den Willen, der sie zu den entsetzlichsten Taten hingerissen hat, und damit über das Schicksal. Die Verneinung des Willens zum Leben, der Bestie

im Menschen, macht nicht den Zweck der Tragödie aus, aber ihre höchste Form drängt mit Notwendigkeit auf dieses Ziel hin. Welche Mittel der Dichter im einzelnen braucht, um den tragischen Eindruck hervorzurufen, muß ihm überlassen bleiben. Die Verstoßung vom Hofe eines kleinen Potentaten genügt, um Tasso zu vernichten, bei Romeo der Fehlschlag seiner Liebe; um Kolosse wie Lear und Macbeth zu fällen, bedarf es des höchsten Maßes von Leiden. Da muß

> ein groß Verfinstern sein
> an Sonn' und Mond, und die erschreckte Erde
> sich auftun vor Entsetzen.

„Othello", „Lear", „Macbeth"! Es sind die größten Bühnenwerke, die der menschliche Geist ersonnen. Kein Dichter schuf so Gewaltiges seit dem Tage, da der gefesselte Prometheus Zeus' Willen Hohn sprach und unter dem Brausen der Elemente in den Tartarus hinabsank. Jedes dieser drei Dramen überbietet das vorhergehende an Kunst und Energie. Nicht nach der technischen Seite. In dieser Hinsicht bezeichnen „Othello" und „Macbeth" Shakespeares Höhepunkt, während „Lear" durch das Übermaß der Ideen und Vorgänge der nötigen Einheit entbehrt und in Einzelheiten zersplittert. Der gewaltige Stoff wächst über die dramatische Form hinaus, während gerade diese Tragödie sonst durch die Großartigkeit der Gedanken, die Macht der Darstellung und die Tiefe des Problemes den gewaltigsten Eindruck hervorbringt.

Der Dichter versteht es jetzt, das Größte in die knappste Form zusammenzudrängen. In jedem Satz liegt eine Welt, jedes Wort ist wie aus Granit gemeißelt. „Othello" ist in dieser Hinsicht noch Vorstufe und knüpft in seinem relativen Wortreichtum an „Hamlet" an. In „Lear" dagegen zeigt sich zuerst der monumentale Stil, der in „Macbeth" den vollendetsten Ausdruck erreicht. Kein Wort zu viel, keins zu wenig. Die spielerischen Formen der Jugendzeit, die Concetti, die sich selbst in „Hamlet" noch eindrängen, sind verschwunden. Die Sprache ist klar, und trotz der Kürze frei von Dunkelheiten, die das Verständnis der späteren Stücke er-

schweren; der Vers, im „Othello“ noch etwas deklamatorisch, bekommt mit der sich steigernden Wucht des Gefühles etwas Abgehacktes und Zerstücktes, das einen schönen Rhythmus nicht mehr aufkommen läßt. In diesen Dramen gibt es keine „Honigzüngigkeit“, die die Zeitgenossen früher an Shakespeare zu rühmen wußten. Nur auf die Wahrheit des Ausdruckes kommt es ihm an. Der Bilderreichtum der früheren Werke bleibt, aber die Bilder werden in der Knappheit der Sprache mehr angedeutet als ausgeführt: sie jagen im Augenblick vorüber, sie durchzucken wie ein Blitz das Dunkel und eröffnen kolossale, gewaltige Perspektiven in unübersehbare Fernen. Die komischen Bestandteile schrumpfen auf ein geringes Maß zusammen. In „Macbeth“ und „Othello“ kommt dem Clown je eine kurze Szene zu, im „Lear“ spielt der Narr zwar eine größere Rolle, aber der Spaßmacher erwächst hier trotz seiner scheckigen Jacke und trotz seiner Scherze zu einer der tragischsten Gestalten des Dramas.

Alle Anzeichen deuten darauf hin, daß „Othello“ 1604 verfaßt wurde, also zeitlich von den großen Tragödien „Hamlet“ am nächsten steht. Das Drama scheint sogar nach einer verloren gegangenen Urkunde, die aber einem der ältesten Shakespeareforscher noch vorlag, schon in diesem Jahre bei Hof aufgeführt zu sein. Im Druck erschien es bei Lebzeiten des Dichters nicht, sondern erst 1622 kam die einzige Quartausgabe heraus, der sich, wie bekannt, kurz darauf schon die Veröffentlichung in den Gesamtwerken anschloß. Der Erfolg des „Mohren von Venedig“, so lautete der ursprüngliche Titel, war ungeheuer, zumal da die Hauptrolle in Burbage eine meisterhafte Verkörperung fand. In einer Ode, die bei seinem Tode verfaßt wurde, heißt es:

Die beste Rolle sei nun angeführt,
in der zumeist die Herzen er gerührt,
als armer Mohr, der eifersuchtentbrannt
in Todes Nacht sein treues Weib gesandt,
auf ihrem Bett sich selbst den Tod dann gab.
Dies und noch mehr sank mit ihm in das Grab.

Das Drama hielt sich lange auf dem Repertoire. Noch 1610 wohnte der Gesandte des Deutschen Kaisers einer Vorstellung im Globustheater bei, und als drei Jahre später der Pfalzgraf bei Rhein die schöne Tochter Jakobs I. heimführte, konnte man den Neuvermählten nichts Besseres als eine Aufführung des „Othello" bieten. Das Werk errang eine große Popularität. Selbst der von dem Dichter erfundene Name Desdemona führte sich bei dem Volke ein und findet sich mehrfach in den Taufregistern, wie vor hundert Jahren die Namen des „Ossian", heute die der Wagnerschen Opern mit Vorliebe verwendet werden.

Den Stoff entnahm Shakespeare einer Novelle des Giraldi. Während aber die Handlungen seiner andern Tragödien „Romeo", „Hamlet", „Lear" und „Macbeth" auf der Bühne in älteren Werken schon ausprobiert waren, schuf er „Othello" nur nach einer epischen Vorlage. Das zeigt sich in Einzelheiten. Es fehlt in dem Drama, besonders in der Motivierung, an jener Ausgeglichenheit, die nur durch ein langsames, allmähliches Reifen des Stoffes erreicht werden kann. Die Technik trägt vielfach etwas Gewaltsames als Spur des ersten Gusses an sich, aber gerade in solchen Fällen kommen wir Shakespeare am nächsten. „Othello" ist sein eigenstes Werk wie keine andere Tragödie und wenn wir die tragische Idee, die der Dichter sich gebildet hatte, seine Anschauung und Darstellung von Welt und Menschen sowie seine technischen Prinzipien ermitteln wollen, müssen wir uns besonders an dieses Werk halten, in dem jede Beeinflussung durch etwaige Vorgänger fehlt, denn was Cintio bot, geht über das Stoffliche nicht hinaus. Schon das Thema muß einen besonderen Reiz auf den Dichter ausgeübt haben, daß er es der Mühe wert hielt, den neuen Stoff der Bühne zuzuführen, die Zersetzung durch die Eifersucht.

Mit einer gewissen Berechtigung kann man „Othello" als die Tragödie der Eifersucht bezeichnen. Mit der Erkenntnis der tragischen Seite dieser unheimlichen Leidenschaft steht Shakespeare nicht allein: Calderon in seinem Drama „Eifersucht das größte Scheusal", Voltaire in „Zaïre" und Hebbel in „Herodes und

Mariamne" planten etwas Ähnliches. Der Spanier und der Franzose machen sich die Sache sehr leicht, verfehlen dadurch aber das tragische Problem vollständig. Ihre Helden sind eben von Natur eifersüchtig, müssen so hingenommen werden, und es entspricht nur der vorhandenen Veranlagung, wenn sie ihre Frau oder Geliebte umbringen. Der deutsche Dichter senkt sein Lot etwas tiefer. Sein Herodes ist nicht direkt eifersüchtig, aber immerhin eine mißtrauische, überall Verrat witternde Natur, und als solche mit dem Eifersüchtigen, diesem bewährten Typus der alten Komödie, nahe verwandt. Shakespeare erfaßt das Problem in seinem ganzen Umfang. Eifersucht bei einem Eifersüchtigen bietet nichts Besonderes und kann eine tragische Wirkung kaum hervorbringen; das tut sie erst, wenn sie nicht einen argwöhnischen, sondern einen freien, edlen Geist überfällt. Nur in einem solchen erhebt sich diese Leidenschaft zu bedeutungsvoller Größe, während sie im anderen Falle eine kleinliche, unerfreuliche Veranlagung, eine Sondererscheinung bleibt, der höchstens eine komische Allgemeingültigkeit zukommt. Nur in einem großen Charakter gleicht sie dem Gift, das den ganzen Organismus zersetzt. Othello mußte gerade das Gegenteil des von Natur Eifersüchtigen und Mißtrauischen werden: ein offener, kraftvoller Mann ohne eine Spur von Argwohn; und nur in dieser Form konnte der Stoff zu einer Charaktertragödie ausgebaut werden, in der nicht die listigen Machinationen eines teuflischen Bösewichtes den Verlauf bestimmen, sondern der Held selber die Ursache seines Unterganges bildet. Man hat das vielfach verkannt und „Othello" als ein Intrigenstück getadelt, aber wenn man Vischers feine Bemerkung, das Drama sei ebensosehr die Tragödie des Vertrauens als des Mißtrauens, im Auge behält, erkennt man, daß der Veranlagung des Helden die entscheidende Bedeutung zukommt, nicht weniger wie der Lears oder Macbeths.

Vertrauen ist der Grundzug Othellos. Der scharfe Menschenkenner Jago weiß es und sagt I, 3:

> Der Mohr nun hat ein grades freies Wesen,
> das ehrlich jeden glaubt, der nur so scheint.

Und an anderer Stelle spricht er von der „liebevollen, treuen, edlen Art" seines Generals. Ohne Argwohn gibt sich Othello. Cassio genießt sein volles Vertrauen und Jago nicht minder. Als Brabantio den Mohren warnt, Desdemona werde den Gatten wie den Vater hintergehen, setzt er I, 3 sofort „seinen Kopf für ihre Treue", und er selber nennt sich nicht „leicht eifersüchtig". Gerade dieses blinde Zutrauen sichert den Erfolg des Verleumders; der Mangel an Argwohn kommt seinen Lügen auf halbem Weg entgegen. Othello rechnet überhaupt nicht mit der Möglichkeit, daß ein Mensch in seiner Umgebung heucheln könne, am wenigsten ein langjähriger Kriegskamerad wie Jago. Er ist aufrichtig, und dasselbe nimmt er ohne weitere Prüfung von den anderen an. Warum sollte der erprobte Fähnrich ihn betrügen? Wie es auch mit den Ansprüchen des Schurken auf die Leutnantschaft stehen mag, Othello besitzt nicht das Bewußtsein, ihn gekränkt oder zurückgesetzt zu haben, wenn der feinere und liebenswürdigere Cassio seinem Herzen auch näher steht als der derbe „ehrliche" Jago.

Vertrauensvolle Naivität, und durch sie bedingt eine kindliche Unkenntnis von Welt und Menschen zeichnen Othello aus. In seiner Verteidigung vor dem Senat I, 3 äußert er:

> Seit siebenjährig Mark mein Arm gewann,
> bis vor neun Monden etwa, übt er stets
> sein Lieblingswerk im Felde wie im Lager;
> und wenig lernt' ich von dem Lauf der Welt,
> als was zum Streit gehört, zur Kriegestat.

In der Schlacht kennt er sich aus: er ist „ganz Soldat und Feldherr", wie Montano sagt, der unter ihm gefochten hat, das „Ein und Alles des Senates", der erste General der Republik Venedig, wie es keinen zweiten gibt, „so geschickt zur Leitung eines Feldzuges". Wenn die Schwerter klirren, zeigt er sich in seiner ganzen Größe. Sein überlegenes Wort bändigt den Straßenauflauf im ersten Akt, und mit der ganzen Würde und Strenge des Höchstkommandierenden hält er II, 3 Gericht über die streitenden Gegner in Cypern. Aus den Armen der Braut hat ihn der Lärm gerissen, aber Othello

bleibt Meister seiner Erregung. „Kann er im Zorn sein?“ fragt Jago III, 4 erstaunt:

> Die Kanone sah ich,
> wie seine Schlachtreihn in die Luft sie sprengte
> und teufelmäßig seinen eignen Bruder
> vom Arm ihm puffte.

Doch keine Wimper zuckte im Antlitz des Mohren. Sein Blut wallt heiß, aber im Krieg vermag er die ganze Kraft seiner verhaltenen Leidenschaft dem Zwecke unterzuordnen. Denn hier ist er zu Hause, hier fühlt er sich auf bekanntem Boden. Selbst dem versammelten Senat tritt er mit gefaßter Ruhe entgegen. Er kann die Anklage Brabantios verachten. Das Recht steht auf seiner Seite, Desdemonas Liebe ist ihm sicher, und er kennt seinen Wert als Mann und Feldherr. Seine Verdienste besser als seine Abstammung von irgendeinem afrikanischen Königshaus berechtigen ihn, die Hand nach dem schönsten Mädchen Venedigs auszustrecken. Er weiß, was er einer Frau zu bieten hat, und fühlt sich durchaus nicht einseitig beglückt in seiner Ehe. In dem Stolz, mit dem er sein Los empfängt und sich selbst ein Anrecht auf sein Glück zuspricht, liegt im Sinne der Alten eine Überhebung, eine Herausforderung des Schicksals, das in dem Verdienst eines Menschen einen Anspruch auf Wohlergehen nicht anerkennt. Auch bei Shakespeare kommt dem Stolz des Helden eine ähnliche Bedeutung zu. Er verschließt Othello die Einsicht in das Trennende zwischen ihm und der Geliebten, auf dem Jago allein seinen Vernichtungsplan aufbauen kann.

Das Leben des Mohren bestand in einer Kette von Abenteuern und Kämpfen. Immer galt es zu handeln, nicht zu erwägen, sondern mit rascher Entscheidung dreinzufahren. In diesem „mit eins entschlossen sein“ liegt die Stärke des Feldherrn, der vor allem handeln muß, gleichgültig, ob er die objektiv beste Maßregel trifft, und die Schwäche des Menschen, dem die Gefahr der Übereilung droht. Die militärische Tugend raschen Entschlusses ist Othello zur zweiten Natur geworden, er vermag nicht in Ungewißheit zu leben, zu prüfen und zu erwägen. Sein ganzes Wesen drängt auf die

befreiende Tat. Darum kann er nicht eifersüchtig sein, kann nicht, wie es III, 3 heißt,

> des Mondes Wechseln mit stets neuem Argwohn
> folgen. Nein, einmal zweifeln, heißt mit eins
> entschlossen sein.

Er muß handeln wie auf dem Schlachtfeld, wo Schlag auf Schlag dem Angriff die Abwehr als mechanische Gegenwirkung folgt.

Das Weib tritt mit Desdemona zum erstenmal in sein Leben, und zwar erst zu einer Zeit, wo „seine Jahre schon talwärts sinken". Othello begibt sich auf ein fremdes Gebiet. Die Gefahr des Falles rückt näher. Er kennt die Frauen nicht, kann keinen Unterschied in der Beurteilung dieser Wesen machen, die bis dahin außerhalb seines Daseins standen. Grenzenlose Liebe kettet ihn an sein Weib, sonst, wie er I, 2 sagt, würde er sich nie zu einer Heirat entschlossen haben:

> Nie zwängt' ich meinen sorglos freien Stand
> in Band' und Schranken ein, nicht um die Schätze
> der tiefen See.

Aber gerade das höchste Maß der Leidenschaft schließt die größte Gefahr in sich. Desdemona, erklärt er IV, 1, ist ihm die Stelle:

> wo ich mein Herz als Schatz verwahrt,
> wo ich muß leben oder gar nicht leben; —
> der Quell, aus dem mein Lebensstrom sich nährt
> oder versiegt.

Sie muß ihm ganz gehören, „kein Winkel in dem geliebten Wesen" darf für andere sein. Seine Frau ist ein Teil seiner selbst, und gerade der beste, der edelste, mit dem sein höchstes Gut, seine Mannesehre, untrennbar verbunden ist. Darin liegt der Zwiespalt der Ehe: der Gatte entäußert sich seines wertvollsten Besitzes und überträgt seine begrifflich unteilbare Ehre auf einen zweiten Menschen, der ihm im innersten Kern fremd und unerforschlich gegenübersteht. Deshalb kann das Problem der Eifersucht nur bei dem Manne, nie bei der Frau tragische Bedeutung gewinnen. Ein anderes Wesen, dessen Besitz, da es mit selbständigem Willen

und Wünschen begabt ist, immer zweifelhaft bleibt, kann den Ehemann in seinem höchsten Gute kränken. In der Sorge um diesen Schatz liegt zu einem nicht geringen Teil die Ursache der Eifersucht. Nur die Herabwürdigung der Frau zur Sache wie bei den Orientalen oder vollkommenes, auf gegenseitiger Gleichheit beruhendes Vertrauen vermag diesen Zwiespalt zu beseitigen; jede andere Form der Ehe bietet der Eifersucht eine Unterlage, und um so mehr, je hingebender der Mann auf der einen Seite seine Ehre hütet, auf der anderen an der geliebten Frau hängt. Beides ist bei Othello im höchsten Maße der Fall.

Sein Charakter ist ungemein einfach: eine edle große Persönlichkeit, arglos, vertrauensvoll, von Stolz und Ehrgefühl durchdrungen. Gerade diese Eigenschaften bilden den besten Nährboden für die von Jago unter genauester Kenntnis seines Generals ausgestreute Saat. Nichts ist falscher, als besondere Merkmale der schwarzen Rasse an Othello, wie es vielfach geschehen ist, zu suchen. Freilich ist er ein Mohr, doch es herrscht Zweifel, ob ein Neger oder ein Berber von hellerer Färbung. Er selbst nennt sich schwarz und damit würden die dicken Lippen übereinstimmen, die ihm vorgeworfen werden, an anderer Stelle aber bezeichnet er Mauretanien als sein Vaterland. Die Frage kann nicht entschieden werden. Shakespeare machte offenbar zwischen dunkelfarbigen Menschen keinen Unterschied und faßte sie unter dem Begriff des Mohren zusammen. Beide Rassen waren ihm fremd, und so geht es wohl auch der Mehrzahl der Erklärer, besonders in Deutschland, die seit Schlegels Vorgang das Drama als die Tragödie eines minderwertigen Sprößlings afrikanischer Herkunft ausgeben und nur in der Rasseneigentümlichkeit die Erklärung für die Leidenschaft, die angebliche Wildheit und Leichtgläubigkeit des Helden finden können. Aber Leontes im „Wintermärchen" und Postumus in „Cymbeline" entschließen sich ebenso rasch, ja noch rascher als der Afrikaner Othello zum Mord ihrer Frauen. Ihre Eifersucht ist noch weniger begründet und wenn sie die Bluttat nicht selber vollziehen, so liegt es daran, daß sie nicht weniger wild, sondern weniger zartfühlend als der vermeintliche Neger sind,

der keine Berührung der Geliebten durch fremde Hand duldet. Shakespeare schuf in Othello keine volkspsychologische Studie, so wenig wie in „Antonius und Cleopatra", wo er sich auch die ägyptische Königin nicht als Griechin, sondern als dunkelhäutige Zigeunerin vorstellte. Der Streit um die Abstammung des Mohren ist gleichgültig. Er trägt nur äußerlich die fremdländische Farbe, innerlich erweist er sich durch und durch als Mensch der Renaissance. Der dunkeln Haut kommt nur die Bedeutung zu, den großen Abstand, der zwischen ihm und Desdemona nach Jahren, Vaterland und Wesensart besteht, noch mehr zu erweitern. Es war nicht das erstemal, daß ein Mohr die Bühne betrat. Shakespeare selbst hatte mit seinem Aaron in „Titus Andronicus" begonnen, und um 1600 trieb Dekkers „Spanischer Mohr" sein Unwesen auf den Brettern, beides verbrecherische Scheusale in Marlowes Art. Eine Neuerung bildete „Othello" insofern, als der Mohr sich durch einen edlen Charakter vor seinen Vorgängern auszeichnet.

Othello, sich selbst überlassen, würde, wie Jago voraussieht, ein „würdiger Gatte" sein und niemals eine Gefahr für seine Ehe bedeuten. Desdemona würde ihm gleichfalls nie die geringste Veranlassung zur Eifersucht geben. Mit entsagungsvoller Liebe hängt sie an dem Geliebten. Auf dem Totenbette ermahnt er sie, ihre Sünden zu beichten, und mit Recht darf sie erwidern: „Sie sind Liebe zu dir." Um seinetwillen hintergeht sie den Vater und schließt die heimliche Ehe, um seinetwillen sagt sie auf die Frage nach dem Taschentuch eine halbe Wahrheit, und um seinetwillen geht sie mit der herrlichsten Lüge aus der Welt hinaus, indem sie sein Verbrechen auf ihre Seele nimmt. Doch eine Schuld erblickt der Dichter in keiner dieser Täuschungen. Gerade seine reinsten Frauen Isabella, Helena, Imogen schrecken im Interesse des Zieles vor einem Betrug so wenig zurück wie Desdemona. Es wäre aussichtslos, den halsstarrigen Vater um seine Einwilligung anzugehen. Die Tochter hat nur die Wahl, entweder ihrer Liebe oder ihrer Kindespflicht zu folgen, und gerade in der Falschheit bewährt sie ihre Treue und Wahrhaftigkeit am schönsten. Unschuldig geht sie zugrunde, nicht

infolge eines Fehltrittes, sondern als makelloses Opfer ihrer Liebe. Im Gegensatz zu den meisten Heldinnen Shakespeares hat sie ihr Herz nur zögernd der Neigung erschlossen. Sie kämpfte sogar gegen das erwachende Gefühl an und „sprach zuweilen tadelnd" von Othello; dann aber schlug die Liebe unausrottbare Wurzeln. Vergebens warben „Venedigs gelockte Lieblinge" um ihre Hand, sie folgte dem Mohren, an dem sie so hängt,

daß selbst sein harter Sinn, sein Schelten, Zürnen
ihr lieb und reizend scheint.

Alles nimmt sie mit engelhafter Geduld von ihm hin; sogar Beschimpfungen, wie „sie im Rausch kein Bettler von seiner Dirne braucht", oder der rohe Schlag erschöpfen ihre Ergebung nicht. Wie Shakespeare das liebt, hat er auch diese Frauengestalt im Hintergrund gehalten, in der Art von Ophelia und Cordelia mehr angedeutet, als ausgeführt, aber charakterlos ist Desdemona darum nicht. In der Zurückhaltung liegt eine tiefe seelische Vornehmheit, die die Welt von der praktischen Seite nicht kennt und nicht die Gewandtheit besitzt, das Netz zu zerreißen, das sich drohend über ihrem Haupte zusammenzieht. Nur wenn ihre Liebe angegriffen wird, dann findet dieses Mädchen,

schüchtern,
von Geist so still und sanft, daß jede Regung
errötend schwieg,

kräftige Worte zur Abwehr. Dann schreckt sie weder der Zorn des Vaters noch die Feierlichkeit des versammelten Senates. Jago weiß, daß ihr mildes Herz für eine gute Sache leicht bewegt wird, und Cassio kann sich auf ihre eindringliche Fürsprache verlassen, zumal da er der beste Freund des Gatten ist und sie nur in Othellos Interesse zu handeln glaubt, wenn sie die Begnadigung des vom Amte entsetzten Leutnants erbittet. Selbst für den Verleumder, der sie um Glück und Leben gebracht hat, erfleht sie die Verzeihung des Himmels. Endlos wie ihre Liebe sind ihre Milde und Barmherzigkeit.

Bei zwei so gearteten Wesen kann die Eifersucht sich nicht aus sich selbst heraus entwickeln, sondern muß von außen in die Ehe hineingetragen werden. Jago fällt in der Tragödie diese Aufgabe zu. Aber trotz größter Liebe der Gatten, trotz heiligster Auffassung ihrer Pflichten müssen Bedingungen vorhanden sein, auf denen der Verleumder seinen teuflischen Plan aufbauen kann, die seinen Ausstreuungen wenigstens einen Schein von Berechtigung gewähren. Sonst wären alle seine Künste verschwendet. Der Dichter ist gezwungen, weit auszuholen. Das eigentliche Drama beginnt erst mit dem zweiten Akt nach der Landung in Cypern; der erste bildet ein in sich geschlossenes Vorspiel, das das Zustandekommen der Ehe zeigt, deren Vernichtung die eigentliche Tragödie behandelt. Eine exponierende Erzählung wäre zu lang gewesen, hätte aber auch nicht die erforderliche Anschaulichkeit und Eindringlichkeit besessen. Der Zuschauer muß selbst dem überhasteten Gang der Ereignisse beiwohnen, er muß miterleben, wie die Geschehnisse in Sturmeseile Schlag auf Schlag nacheinander folgen, die Entdeckung der heimlichen Ehe, der Straßenauflauf in Venedig, die Verhandlung vor dem Senat, die Verstoßung der Tochter durch den Vater, der Aufbruch nach Cypern und die Trennung der Gatten unmittelbar nach der öffentlichen Vereinigung. Die Ehe ist unter außergewöhnlichen Umständen zustande gekommen, und in gleicher Weise erfolgt ihre Zerstörung. Auch in Cypern herrschen keine normalen Zustände. Der Feind ist zwar zerstreut, aber trotzdem lebt man im Krieg, auf einem gefährdeten Außenposten, und die nervöse Vorpostenstimmung hat der Dichter trefflich zur Motivierung der allgemeinen Spannung und der Hast verwendet, in der die Ereignisse sich überstürzen. Othello kann sich Desdemona nur widmen, wenn seine militärische Pflichten ihn freilassen. Sie haben keine Zeit, sich kennen zu lernen und sind erst seit kurzem vermählt. Auch das ist bedeutsam. Die Grundlage ihrer Verbindung ist noch nicht erprobt, das gegenseitige Vertrauen im Feuer der Zeit noch nicht erhärtet. Ein Argwohn kann da leichter entstehen und verhängnisvoll werden. Außerdem stammen die beiden Gatten aus

zwei verschiedenen Welten; sie die reiche venezianische Patriziertochter, er der unbekannte, heimatlose Abenteurer. Sein königlicher Stammbaum mit der dunkelfarbigen Ahnenreihe kann bei den spottsüchtigen Venezianern höchstens ein Lächeln erregen; die Senatortochter steht im Rang weit über ihm. Sie ist von der höchsten Schönheit, er häßlich wie die Nacht. Jahre, Bildung und Rasse schaffen eine Kluft zwischen ihnen. Desdemona prangt in erster Jugend, und eine reiche Kultur schmückt sie mit allen Schätzen der Kunst und Erziehung. Othellos Jahre senken sich schon „talwärts", er ist ein reifer Mann, und „der Teppichhelden sanfte Gabe der Rede", die „Venedigs gelockte Lieblinge" besitzen, fehlt dem rauhen Soldaten, der in Schlachten groß geworden ist. Endlich, ob Neger oder Berber, entstellt ihn eine dunkle Hautfarbe, die der zarten, blonden Europäerin „Grauen statt Liebe" einflößen müßte. Die Ehe wird von allen, mit Ausnahme Cassios, der zu den vertrauten Freunden des Mohren gehört, als etwas Unnatürliches betrachtet, nicht nur von gemeinen Seelen wie Jago und Rodrigo, nicht nur von dem persönlich verletzten Vater Brabantio, sondern auch von den ganz unbeteiligten Senatoren und dem Dogen. Auch er spricht von einem „Unheil" und von dem „Schlimmsten", das eingetreten sei, und wenn die hohe Versammlung den Feldherrn Othello nicht so notwendig brauchte, würde ihr Spruch wahrscheinlich weniger mild ausfallen und sie nicht mit dem charakteristischen: „Das tut uns herzlich leid" über Brabantios Klage zur Tagesordnung übergehen. Selbst die ihrer Herrin treu ergebene Emilia erblickt in deren Heirat nur einen „schmutzigen Handel". In den Augen der Welt ist es eine Mißehe, bei der als erschwerender Umstand hinzukommt, daß sie nicht in der vorgeschriebenen herkömmlichen Weise abgeschlossen worden ist. Die Form bildet nicht den Gegensatz der Liebe, sondern ihre Ergänzung. Für das Weib, mag sie noch so rein und schuldlos sein, bleibt es immer ein Wagnis, sich über die altgeheiligten Gebräuche hinwegzusetzen. Ihr Leben verläuft in der Familie, und diese bedarf zu ihrer Erhaltung bestimmter unverletzlicher Formen. Die Frau, die mit ihnen bricht, zerstört die Grund-

lage ihrer eigenen Existenz, und ein solcher Schritt kann selbst bei größter seelischer Reinheit leicht verhängnisvoll für sie werden.

Jago erkennt die inneren und äußeren Gebrechen, an denen Othellos Ehe krankt, und nur sie sind es, die ihn auf die Idee bringen, die Eifersucht des Mohren zu erregen. Durch sie erhalten seine Verdächtigungen einen Schein von Berechtigung, die er durch die allgemeine Verderbnis der Frauen und die besondere Zügellosigkeit der Venezianerinnen geschickt zu unterstützen weiß. Die Gründe verfehlen den Eindruck auf den Mohren um so weniger, als der weltfremde Mann ihrer allgemeinen Richtigkeit nichts entgegenzusetzen hat und verkennt, daß, wenn auch seine Ehe nach jeder Richtung etwas Außergewöhnliches bietet, er auch die außergewöhnliche Frau besitzt, deren Liebe und Treue alle Gegensätze, und wären sie noch tausendmal größer, überbrücken kann.

Jago spielt unter Shakespeares Bösewichtern neben Edmund in „Lear" die schlimmste Rolle: er tritt geradezu als die Negation des Guten auf, als der Urteufel, wie man ihn genannt hat. Die innere Wahrheit und Möglichkeit dieser Gestalt sind bestritten worden. Mit Unrecht. Wir müssen bedenken, das Verbrechen war für die Renaissance wenn auch kein erlaubtes, so doch ein gebräuchliches Mittel zur Erreichung ihrer Ziele, und wenn wir heute solche Menschen nicht antreffen, so liegt es daran, daß sie unter dem stärkeren Druck der heutigen öffentlichen Moral aus ihrer Heuchelei nie heraustreten und sogar sich selbst gegenüber die Maske der Verstellung nicht abnehmen. Jago ist durchdrungen von dem Gefühl seiner Bosheit. In Cassio findet er V, 1 eine Schönheit, die ihn verhäßlicht; er leidet unter ihr wie unter der Größe Othellos und der Reinheit Desdemonas. Er meidet die Gegenwart der schuldlosen Frau, und in den beiden Fällen, wo das Drama ihn in Berührung mit der Lichtgestalt bringt, zeigt er sich mürrisch, ohne seine gewöhnliche Bonhommie. Sobald er kann, schleicht er sich aus ihrer Nähe fort. Ihre Anwesenheit ist ihm fatal, wie Mephisto sagt. Er haßt das Große auf Erden, weil es ihm die eigene Nichtigkeit fühlbar macht, und sucht sich von diesem Druck zu befreien. Er

setzt alles herab: es ist sein Laster, Fehler am Nächsten zu finden; wie er selbst sagt, „ist er nichts, wenn er nicht kritteln darf". Er leugnet die Existenz des Großen und will es dadurch in der Idee vernichten. Die Tugend besitzt für ihn die Bedeutung einer Posse. Wo er sie aber mit seinem scharfen Blick trotzdem anerkennen muß, geht er über die theoretische Verneinung hinaus. Es reizt ihn, das Gute zu zerstören, schon um zu zeigen, daß er recht hat, daß das Böse stärker als das Edle ist, daß die Selbstsucht und der Eigennutz die einzig wirklichen Mächte auf Erden darstellen. Er hält es für eine Verirrung der Natur, daß ein Mensch etwas anderes als seinen persönlichen Vorteil erstrebt. Er ist stolz auf seine Ideallosigkeit, auf diese „Theologie der Hölle", und kramt sie mit Eitelkeit aus, wenn er sich, wie in den Gesprächen mit Rodrigo, wenigstens teilweise in seiner wahren Natur geben darf. Mit dieser Weisheit als Führerin kann es ihm im Leben ja gar nicht fehlen, und mit grimmigem Erstaunen sieht er, daß andere, dumme Kerle, trotzdem sie ihm an Begabung nachstehen, „brave Narren" und Ideologen die besten Plätze in der Welt erhalten, ja sogar ihn persönlich ausstechen.

Jago besitzt einen durchdringenden Verstand, aber man darf ihn nicht überschätzen. Er hat nicht die Fähigkeiten, die er sich selbst zutraut, nicht das Talent des vorschauenden Politikers, der auf Grund psychologischer Einsicht die Ereignisse berechnet und leitet. Die Intrige nimmt nicht den von ihm erwarteten Verlauf, sondern schlägt, sogar zu seinem eigenen Verderben, in das Gegenteil um. Der Schurke bewertet seine Klugheit zu hoch, und wenn er I, 2 behauptet, seinen Preis zu kennen, so ist das ein Luxuspreis, den nur seine eigene Selbstüberhebung zahlen würde. Was ihn auszeichnet, ist eine schlaue Gewandtheit, mit der er jeden Vorfall zu seinem Zwecke ausbeutet, und eine genaue Menschenkenntnis. Aber auch diese findet ihre Grenzen. Der Gimpel Rodrigo wird in seiner Hand zur Schachfigur, auch Cassios Harmlosigkeit überschaut er und weiß sie trefflich in seinen Spielplan einzufügen, aber Othellos Größe entschlüpft ihm. Er erkennt zwar den Charakter

des Mohren, aber er beurteilt die Menschen doch zu sehr nach seinem eigenen Bilde, um die Handlungen einer groß angelegten Natur zu berechnen. Jago ist praktisch, immer fällt ihm die im Augenblick zweckmäßigste Maßregel ein, dabei von einer verblüffenden Dreistigkeit, die den Anschein von Sicherheit erregen muß. Diese Eigenschaften machen ihn zu einem guten, brauchbaren Soldaten, dessen militärische Tüchtigkeit von allen gerühmt wird, und diese behende Rührigkeit bewahrt er überall im Drama, sei es, daß er für eine erlogene Behauptung einen Scheinbeweis erbringen muß, daß es einen Menschen aus der Welt zu schaffen gilt, oder daß er einen Straßenauflauf erregt. Unheil zu stiften, bereitet ihm Spaß; vergnügt läuft er dabei in nie versagender Geschäftigkeit hin und her, um überall noch etwas Öl in das Feuer zu gießen.

Seine Menschenkenntnis und seine Überzeugung von der allgemeinen Schlechtigkeit erfüllen ihn mit Argwohn. Er selbst schrickt ja vor keiner Schurkerei zurück, warum sollten es die anderen Menschen? Höchstens weil sie dümmer sind. So wittert er überall Unrat, mißtraut seiner Umgebung und ist im Gegensatz zu Othello eifersüchtig in seiner Ehe. Überhaupt alle gemeinen Naturen dieses Stückes, nicht nur Jago, sondern auch Rodrigo und Bianca, ja selbst Emilia haben ihren Teil von Eifersucht, und nur die edlen Charaktere bleiben frei davon. Bei Jago bildete dieser Hang kein Erzeugnis der Leidenschaft, sondern der kalten Erwägung: er ist überhaupt ein leidenschaftloser Charakter oder versteht wenigstens, „die tobenden Leidenschaften, die fleischlichen Triebe, die zügellosen Lüste“ durch die Vernunft zu meistern. Er ist einseitiger Verstandesmensch. In der Liebe gibt es für ihn nur den Genuß, und wenn er an einer einzigen, von den Kritikern vielfach beanstandeten Stelle II, 3 plötzlich erklärt, Desdemona auch zu lieben, so geschieht es, weil ihn bei der Vorstellung von Othellos Ehe der Gedanke durchzuckt, daß auch dieses Weib ihm einen Genuß bieten könne. Aber Jago ist klüger als Mephistopheles und stolpert nicht über die eigene Lüsternheit, sondern er weiß, daß die Engel für seine Laster nicht zu haben sind.

Ein solches antisoziales Wesen wäre in der Gesellschaft unmöglich, es bedarf der Verstellung. In „Lear" II, 2 sagt Cornwall von Kent:

> Das ist ein Bursch,
> der, einst gelobt um Derbheit, sich befleißt
> vorwitz'ger Grobheit, und sein Wesen zwingt
> zur Unnatur: der kann nicht schmeicheln, der!
> Ein ehrlich grad' Gemüt — spricht nur die Wahrheit!
> Ich kenne Burschen, die in solche Gradheit
> mehr Hinterlist und böse Absicht hüllen
> als zwanzig harmlos, untertän'ge Schranzen.

Hier liegt wohl eine Erinnerung an Jago vor. Seine Maske des derben, groben, aber ehrlichen Soldaten ist vortrefflich gewählt. Die Rolle spielt sich leicht und besitzt den großen Vorteil, daß er wenigstens einem Teil seiner wahren Natur die Zügel locker lassen darf. Er kann auf die Weiber schimpfen, zynische Reden führen und gemeine Witze reißen. Das ist alles Soldatenart. Im Schmutz fühlt der Schurke sich wohl. Er selber zeiht sich der Lüsternheit und schwelgt in den niedrig sinnlichen Vorstellungen, mit denen er Othellos Gedanken vergiftet. Ein feiner Zug ist es, daß er Desdemona IV, 2 durchaus zwingen will, das gemeine Schimpfwort auszusprechen, das ihr Gatte gebraucht hat. Dadurch würde sie in seine Sphäre herabsinken. Jagos biedere Maske täuscht alle in seiner Umgebung. Mit Sicherheit folgt der Zusatz „ehrlich" oder „redlich", wenn sein Name auch nur genannt wird, und besonders Othello rühmt seine Rechtschaffenheit und Zuverlässigkeit. Selbst sein Weib Emilia ahnt von dem Charakter ihres Mannes nichts, allerdings steht ihre Intelligenz auf einer so niedrigen Stufe, daß sogar der mehrfach verlangte Diebstahl des Taschentuches keinen Verdacht bei ihr erregt. Noch weniger durchschaut der Gimpel Rodrigo seinen Helfer, obgleich er allen Grund zu der Frage hätte, ob sich des Schurken Theologie der Hölle nicht ebensogut gegen ihn wie gegen die anderen wenden könnte. In der Behandlung dieses Opfers zeigt Jago einen überlegenen Humor, ein Zeichen seiner

inneren Gesundheit, der ihn wie Richard III. erst verläßt, als bei sinkendem Erfolg die Lage sich zu seinen Ungunsten verschiebt.

Ein solcher Schurke und vollendeter Heuchler bildet unter allen Umständen eine Gefahr für seine Mitmenschen, eine doppelte, wenn er durch besondere Ursachen gereizt ist. So liegt der Fall im Drama. Jago glaubt Grund zur Rache an Othello zu besitzen. Der Mohr hat ihn seiner Meinung nach sowohl im Avancement zurückgesetzt als auch mit seinem Weibe Emilia betrogen. Der Gekränkte erhob Ansprüche auf die Leutnantstelle, die Cassio zuteil geworden ist. Inwieweit diese begründet waren, bedarf keiner Untersuchung; nach Jagos Ansicht natürlich sehr stark, doch, wie schon erwähnt, besitzen weder Othello noch Cassio ihm gegenüber das Gefühl begangenen Unrechtes. Die Tatsache an sich steht aber fest, der jüngere Offizier bekleidet den höheren Rang. Stand Othello wirklich vor der Wahl zwischen den beiden Männern, so gaben vermutlich die feineren Manieren und die bessere wissenschaftliche Bildung den Ausschlag zugunsten Cassios, also gerade die Eigenschaften, die Jago an dem Leutnant, „diesem großen Rechenmeister, Theoretiker und Buchstrategen" verachtet. Persönliche Sympathien des Generals für den Freund, der seine Werbung unterstützte, kamen vielleicht dazu. Aber wie dem auch sei, objektiv kann eine Kränkung des erprobten Fähnrichs nicht vorgelegen haben. Ihm genügt es aber, daß er die Ernennung Cassios als solche empfindet, um die weitgehendsten Rachepläne gegen ihn und den Mohren zu schmieden.

Außerdem geht die Rede — und das ist das zweite Motiv des Bösewichts —, Othello habe an seiner Statt das Amt des Ehemanns verwaltet. Die Tatsache muß falsch sein, der General würde sonst Emilien nicht in Desdemonas Gesellschaft lassen, und selbst Jago rechnet mit der Möglichkeit, daß das Gerücht unwahr ist. Aber er kennt sein Weib, wie wir sie im Laufe des Dramas kennen lernen, und weiß, daß ein Ehebruch bei ihr nicht außerhalb des Möglichen liegt. Othello ist der erfolgreiche General, Cassio, den er auch beargwöhnt, „ein hübscher Mann", „so recht geschaffen, Weiber zu verführen"; beide würden bei Emilia

auf keinen unüberwindlichen Widerstand stoßen. Jago nimmt sich nicht die Mühe einer eingehenden Untersuchung, sondern in seiner mißtrauischen Natur erregt schon der Verdacht die Eifersucht. Nicht weil er glaubt, daß Othello ihn betrogen hat, sondern weil er — ob mit oder ohne Grund, ist gleichgültig, — selbst die Qualen der Eifersucht durchgekostet, weil sie wie „ein fressend Gift in seinem Innern genagt" haben, will er sich an dem Mohren, der Ursache seiner Pein, rächen. Die Ausleger verkennen meist Jagos niedrig argwöhnischen Charakter und erblicken in der Eifersucht nur ein Motiv, das er sich als Begründung seiner Bosheit zurechtlegt. Aber Emilia könnte eine noch ehrenwertere Gattin, ihr Ehemann von ihrer Treue felsenfest überzeugt sein, die unselige Leidenschaft kann er darum doch gefühlt haben. Ja er muß es sogar. Wie Cassios „tägliche" Schönheit ihn verhäßlicht, so fallen auch die Vergleiche, die er zwischen sich und anderen Männern anstellt, stets zu seinen Ungunsten aus. Und warum sollte Emilia nicht ebenso empfinden und die Folgen ziehen? Weil Liebe oder eheliche Treue sie abhält? An solche Ammenmärchen glaubt ein Jago nicht. Die Qualen, die er selbst gefühlt hat, will er dem Mohren bereiten. Er will mit ihm quitt werden: „Weib um Weib!" Das soll seine Rache sein.

Der Dichter hat Jagos teuflische Absichten zweifach begründet durch seine Zurücksetzung im Avancement und seine Eifersucht. Sie sind also nicht unmotiviert, wie man behauptet hat, sondern zum Schaden des Werkes übermotiviert. Die Verdoppelung trägt eine Unklarheit in den Charakter und ruft den Eindruck hervor, als ob jedes einzelne Motiv nicht hinreichend zur Erklärung von Jagos Bosheit sei. Der Anschein entsteht, daß die Gründe nicht die dramatischen Entschlüsse erzeugen, sondern daß der Dichter aus technischer Berechnung einen Bösewicht gebraucht habe, dem er nachträglich die Motive in den Mund legte. Die Gestalt ist in dieser Beziehung zu kompliziert für ein Drama, das die Aufeinanderfolge von Ursache und Wirkung in möglichster Einfachheit darstellen muß. Die Menschen müssen dort auf einen starken Grund-

ton gestimmt werden im Gegensatz zu dem psychologisch tiefer dringenden Roman, der den verschiedenen, beständig wechselnden und sich kreuzenden Einflüssen, denen ein lebendes Wesen unterliegt, Rechnung tragen kann.

Zeitweilig denkt Jago wirklich daran, sich selbst Desdemona als Versucher zu nahen, jedoch das Unternehmen erscheint aussichtslos. Die Treue der schönen Frau ist über jeden Zweifel erhaben. Aber sie braucht ja gar nicht zu fallen; es genügt, wenn Othello es glaubt und die Qualen der Eifersucht durchkostet. Die Verleumdung bietet den Weg dazu, Cassio muß verdächtigt werden. Der Plan hat Hand und Fuß; seine Aussichten auf Gelingen liegen in der Kluft, die äußerlich den Mohren von seiner Gattin trennt, in dessen leichtgläubigem Vertrauen und in der stillen Freundschaft, die Desdemona mit dem Leutnant verbindet. Führt der Anschlag zum Ziel, so befriedigt er mit einem Male die kühnsten Wünsche des Unholdes. Othello erleidet unsägliches seelisches Leid, Cassio stürzt zum mindesten in Ungnade und verliert seinen Posten, der zur Belohnung für treue Dienste dem Fähnrich, dem nächsten im Range, zufällt. Darüber hinaus reichen Jagos Absichten nicht, er denkt nicht daran, daß die Verleumdung zu Desdemonas Tod führen könne. Nicht daß sittliche Bedenken ihn davon zurückhielten. Im Gegensatz zu Richard III. ist Jago ein Mensch, den niemals, selbst nicht bei sinkendem Erfolge, die leisesten Gewissensregungen anwandeln; aber die Bluttat besitzt gar kein Interesse für ihn. Sie kann ihm höchstens das Konzept verderben. Seine Absicht beschränkt sich darauf, Cassio zu verdrängen und Othello zu foltern. So genau er den General kennt, so verrechnet er sich doch in ihm. Eine gemeine Natur wie die seine konnte mit der Eifersucht im Herzen leben; einen großen Charakter wie den Mohren muß die Leidenschaft unmittelbar von dem Zweifel zur Tat treiben. Er kann sich nicht in Eifersucht verzehren. Die Empfindung begreift Jago nicht, und sie macht ihm einen Strich durch die Rechnung. Die Ereignisse überstürzen sich, wachsen über die Voraussicht des Intriganten hinaus und tragen ihn gegen seinen Willen weiter, als er beabsichtigte. Er

erreicht zwar den erhofften Erfolg, aber um den Preis des eigenen Kopfes und fällt selbst als Opfer seiner Schurkerei. Er konnte wohl den ersten Zweifel in Othellos Brust werfen und dessen Argwohn entfesseln, doch damit ist seine Rolle so gut wie ausgespielt. Das kleine Feuer, an dem er sein Kochtöpfchen wärmen wollte, loht zur ungeheuren, alles verzehrenden Flamme empor. Die Leidenschaft des verblendeten Mohren wird zur bewegenden Kraft, nicht Jagos Intrige. Othello ist kein Held, der von einem andern getrieben wird, sondern so gut wie irgendeiner von Shakespeares Männern handelt er aus sich selbst heraus, unter dem unerbittlichen Zwang seines eigenen Charakters.

Die eigentliche Tragödie setzt mit dem zweiten Akt ein. Die Wiedervereinigung mit Desdemona bei der Ankunft in Cypern bildet den Höhepunkt in Othellos Leben. Alles ist ihm geglückt in Liebe und Ehe, in Krieg und Seegefahr. Todesahnungen drängen sich II, 1 im Gefühl dieser Überfülle von Seligkeit auf seine Lippen:

Gält' es jetzt zu sterben,
jetzt wär' mir's höchste Wonne, denn ich fürchte,
so volles Maß der Freude füllt mein Herz,
daß nie ein andres Glück mir, diesem gleich,
im Schoß der Zukunft harrt.

Nach einem Leben voll von Schlachten und Abenteuern ist jetzt der Moment für ihn gekommen, wo er genießen darf. Unmittelbar darauf beginnt der Verderber sein Werk. Schon in Venedig erwies er sich als geschickter Erreger eines Straßenauflaufes und kunstvoller Anstifter von Verwirrungen; es fällt ihm nicht schwer, das bewährte Mittel in Cypern zu wiederholen und Cassio mit Rodrigos Hilfe um seinen Posten zu bringen. Die erste Hälfte seines Planes hat Jago mit überraschender Schnelligkeit und Sicherheit erreicht. Auch die zweite greift er geschickt an. Auf sein Anstiften nimmt der Leutnant Desdemonas Fürsprache in Anspruch, und dem Fähnrich, der in alles eingeweiht ist, gelingt es unschwer, Othello gerade in dem Moment herbeizuführen, wo die beiden in innigster Unterhaltung

begriffen sind. Daß Cassio eine Begegnung mit dem erzürnten General vermeidet, ist nur natürlich, aber sein eiliger Abgang gibt Jago III, 3 Veranlassung zu der Bemerkung: „Ha — das gefällt mir nicht!", nichtssagende Worte, aber in ihrer Unbestimmtheit vorzüglich gewählt, um dem Sprecher, falls ihre Wirkung versagt, eine harmlose Ausdeutung übrig zu lassen. Der Kampf beginnt, die Tragödie ist zwar ganz innerlich, aber mit meisterhafter Kunst gestaltet Shakespeare sie zu einem Ringen zwischen Jago und Othello.

Der Zwischenruf macht den Mohren stutzig; er grübelt über den Sinn der Worte nach, und schon in der Unterhaltung, in der Desdemona Cassios Begnadigung erbittet, zeigt er sich voreingenommen und zerstreut. Er muß die unklare Bemerkung enträtseln und allein sein. Nicht daß er schon an der Treue seiner Frau zweifelte, aber eine Ahnung der drohenden Gefahr steigt III, 3 in ihm auf:

> Holdselig Ding! Verdammnis meiner Seele,
> lieb' ich dich nicht. Und wenn ich dich nicht liebe,
> dann kehrt das Chaos wieder.

So ruft er der Abgehenden nach. Der Gedanke an das Entsetzlichste, sie zu verlieren, durchzuckt ihn: es ist gleichbedeutend mit dem Untergang der Welt. Was er dunkel ahnt, geht in Erfüllung; er selbst ist berufen, die sittliche Weltordnung umzustürzen, die Reinheit, die in Engelsgestalt auf Erden weilt, zu vernichten.

Jago nimmt zuerst wieder das Wort. Einstweilen ist er es noch, der das Opfer sucht, während die Rollen sich später umkehren. In dunklen, allgemeinen Wendungen verbreitet er sich über Ehrlichkeit, Freundespflichten und den Wert des guten Namens. Dabei waltet die feinste Berechnung auf Othellos Charakter: der Mohr kann alles vertragen, nur kein Zögern und Hinausschieben. Sein Wesen lechzt nach Klarheit und müßte er das Schlimmste hören. Die Ungewißheit steigert seine Unruhe. Mit einer allgemeinen Warnung vor den Schrecken der Eifersucht kommt der Verleumder seinem Ziel näher, wie ein Raubvogel, der seine Kreise immer enger zieht. „Was soll mir das?" ruft sein Opfer aus.

Othello sträubt sich, das gebotene Gift anzunehmen, dessen Wirkung er doch schon spürt. Er klammert sich an seinen Mannesstolz, um in ihm einen Schild gegen das „grünäugige Scheusal" zu finden, aber seine erregte Phantasie rechnet schon III, 3 mit der Möglichkeit des Schlimmsten:

Hab ich Beweis, so bleibt
nicht mehr als dies: Dann fort auf einmal, Lieb'
und Eifersucht.

Seine Leidenschaft beginnt zu gären. Das ist der Moment, wo Jago seine Scheingründe in die verwirrte Seele des Mohren wirft. Gierig saugt jener sie auf, und nur schüchtern klingt sein Einwand: „ich glaub' doch, Desdemona ist mir treu". Bewunderung erregt des Verleumders Verhalten. Jedes Wort weiß er in die Form der treuesten freundschaftlichen Sorge zu kleiden, immer hält er sich den Rückzug offen und im schlimmsten Fall kann er jede böse Absicht leugnen. Er hat alles erreicht, ohne eine greifbar unwahre Angabe zu machen. Seine Reden wirken wie eine Enthüllung, es ist Othello, als ob er seine Lage und Ehe zum ersten Male sähe. Es muß ja so sein. Betrogen zu werden ist der allgemeine Fluch des Ehestandes, „ein Schicksal, unabwendbar wie der Tod". Obgleich nicht eine Silbe erwiesen ist, erscheint ihm sein Los unvermeidlich und kein Zweifel mehr möglich. Er denkt daran, das Band, das ihn mit Desdemona verknüpft, zu zerreißen:

Bist du ein Wildling, Falk,
und wär' dein Fußriem auch mein Herzensnerv,
ich riß dich los und gäb' dich preis den Winden.

Wenn er das noch könnte! Sein und ihr Los sind unlösbar miteinander verwachsen, eine Trennung unmöglich, wenn sie der Tod nicht bringt. Er kann den Quell nicht abstauen, aus dem sein „Lebensstrom sich nährt". Wie er selbst sagt, muß er in Desdemona leben oder er kann gar nicht leben.

Die Lichtgestalt der Geliebten zerstreut die Wahnvorstellungen; noch einmal bricht die bessere Erkenntnis durch:

Ist diese falsch, so lügt der Himmel selbst.
Ich will's nicht glauben.

Aber „Glauben" und „Glaubenwollen" sind zweierlei. Jago weiß es besser, kein Mohnsaft und Mandragora kann dem Unglücklichen den süßen Schlaf von gestern wiederbringen. Die Leidenschaft hat furchtbar um sich gegriffen. Im Besitze des durch einen Zufall erlangten Taschentuches läßt der Verleumder Othello auf sich zukommen. Er hat es nicht mehr eilig, seine Absicht ist ja erreicht und das Glück des Mohren vernichtet. Dieser selbst spricht den ergreifenden Abschiedsgruß an seine frühere Größe:

Fahr wohl, des Herzens Ruh'! fahr wohl, mein Frieden!
Fahr wohl, du Kriegerschar im wallenden Helmbusch,
der Ehrgeiz Tugend ist. O, fahret wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Roß und schmetternd Erz,
mutschwellende Trommel, schriller Pfeifenklang,
du königlich Panier und aller Glanz,
glorreichen Krieges Pracht und Pomp und Rüstzeug!
Fahrt wohl! Othellos Tagwerk ist getan!

Die Eifersucht hat ihm jede Existenzmöglichkeit genommen. Nur Beweise will er. Jago zögert; es liegt nicht in seinem Plan, tatsächliche Angaben zu machen, deren Unwahrheit jeder Zufall offenbaren kann. Er zieht es vor, den Gekränkten zu spielen und Othellos Phantasie durch widerlich sinnliche Vorstellungen bis zur Raserei zu erhitzen. Erst jetzt, wo er durch sie den Mohren völlig um den Verstand gebracht hat, rückt er auf dessen unaufhörliches Drängen mit den Beweisen heraus. Cassio soll seine Liebe zu Desdemona im Schlaf gebeichtet haben, und ihr Taschentuch, das der Verleumder selbst bei sich trägt, befinde sich als ein Pfand dieser Neigung im Besitze des Leutnants. Hier wird der Schurke über seine Absicht hinausgeführt. Das Tuch wollte er Cassio zuspielen, dann konnte er mit voller Wahrheit erklären, es bei jenem gesehen zu haben, während er so eine beweisbare Lüge sagen muß. Othellos Leidenschaft treibt ihn jetzt, die Intrige entwindet sich seiner Führung. Ja noch mehr. Der Mohr beschließt sofort den Tod Desdemonas und er, der Verleumder, muß, um

seine Rolle durchzuführen, an der blutigen Rache einen Anteil übernehmen.

Die Unterhaltung mit Desdemona kann die Verblendung des Eifersüchtigen nur verstärken. Sie vermag das Taschentuch nicht zu zeigen, und kommt, um der unangenehmen Frage auszuweichen, beständig auf Cassios Begnadigung zurück. Keiner ahnt, welche tiefe Bedeutung die an sich gleichgültigen Dinge für den andern Teil besitzen. Wie zwei Blinde laufen sie nebeneinander her; sie sprechen dieselbe Sprache und verstehen sich nicht. Seine Gedanken weilen nur bei dem Tuch, während sie gerade von diesem Thema abkommen möchte und ahnungslos immer wieder den Leutnant vorschiebt, der die Wut ihres Gatten auf das äußerste reizt. Kein Gedanke kommt ihr von dem, was um sie vorgeht. Ein Rätsel umgarnt sie, eine unfaßbare Gewalt, gegen die es keinen Widerstand gibt. Othello ist völlig gebrochen, aber Jago schafft immer neue Nahrung für seine Eifersucht herbei. Er darf den Ärmsten nicht mehr zur Besinnung kommen lassen, sonst kostet es den eigenen Kopf. In der ersten Unwahrheit hat er sich festgerannt. Des Mohren Worte sind ohne Zusammenhang, die lallende Zunge versagt den Dienst, er stürzt in Ohnmacht. Jetzt ist er so weit, daß Jago ihm das plumpe Gaukelwerk vorspiegeln kann, bei dem er Cassio angeblich über Desdemona, in Wirklichkeit über Bianca ausforscht. Der Fähnrich hat kein persönliches Interesse daran, ihm ist ja alles ohne den Betrug geglückt, aber er muß es tun, teils um das Drängen seines Opfers zu befriedigen, teils der eigenen Sicherheit halber. Othellos Zustand kann nicht dauern, er muß zu einer Aussprache oder Katastrophe führen, und da ist die letztere für Jago noch immer vorzuziehen, wenn sie nur auch Rodrigo und Cassio mitbegräbt. Nur darauf, der Vergeltung die gewünschte Richtung zu geben, kommt es ihm jetzt an, er kämpft um sein eigenes Leben. Die Sorge lastet auf ihm; er ist nicht mehr der alte, nur noch ein routinierter Praktiker des Bösen, kein genialer Erfinder. Der überlegene Humor im Umgang mit Rodrigo verstummt oder klingt müde und erzwungen. Auf dem uferlosen Meer

der Othelloschen Leidenschaft fühlt der Verleumder sich nicht mehr Meister des Kahnes, den er anfangs so sicher steuerte. Die Geister, die er rief, drängen über ihn hinweg; die Ereignisse beherrschen ihn und führen unter der Wucht der Eifersucht des Mohren zu Taten, die er nicht vorausgesehen hat. Nicht daß der Schurke bereute, aber er sieht, daß auch für ihn bei dieser Maßlosigkeit nichts Gutes herauskommen kann. Das neue Gaukelwerk macht seinem Witz herzlich wenig Ehre, aber es könnte noch tausendmal plumper sein, es genügt für des Mohren leidenschaftlich verblendeten Sinn, der jetzt gleich Leontes im „Wintermärchen" nicht mehr von Desdemonas Unschuld zu überzeugen wäre, wenn wie in dem späteren Drama selbst die Götter für ihre Reinheit Zeugnis ablegten. Auch Jagos Anschlag auf Rodrigos und Cassios Leben entbehrt der gewohnten Meisterschaft, er ist nur ein Abklatsch des früher gebrauchten Mittels und hängt zu stark vom Zufall ab, um gelingen zu können.

Othellos Abberufung in die Heimat und Beförderung Cassios auf den Posten des Gouverneurs tritt ein. Eine Kränkung des Mohren liegt nicht darin, allenfalls eine Unannehmlichkeit, die lästige Reise in so kurzer Zeit wiederholen zu müssen. Da der Krieg vorüber ist, bedarf es selbstverständlich des obersten Feldherrn auf dem vorgeschobenen Außenposten nicht mehr, und einen Widerspruch zu seinen Maßregeln enthält die Ernennung Cassios auch nicht, da die Verfehlung und Absetzung des Leutnants in Venedig nicht bekannt sein konnten. Der Zwischenfall hat nur die Bedeutung, daß er auch äußerlich auf die sofortige Katastrophe drängt, die innerlich durch Othellos Leidenschaft unvermeidbar geworden ist. Der aufs äußerste gespannte Zustand muß zu einem Ausbruch führen. Der Mohr kann sich nicht mehr beherrschen. Er ist außer Rand und Band und schlägt Desdemona in der Öffentlichkeit. In diesem an Wahnsinn grenzenden Zustand will er eine Untersuchung anstellen. Sie kann keinen Erfolg ergeben und läuft mit Notwendigkeit nur auf eine Flut von Beschimpfungen hinaus. Erst jetzt, am Ende ihres Lebens läßt der Dichter Des-

demona aus ihrer Zurückhaltung heraustreten. Ihre Reinheit, Ergebenheit und Barmherzigkeit erstrahlen am herrlichsten, jetzt, wo schon die Hand des Todes über ihr schwebt. „Das hab' ich nicht verdient", ist alles was sie gegen die Mißhandlung des Gatten vorbringt. Nur einen Augenblick vergleicht sie ihre unglückliche Lage mit dem, was hätte sein können! „Der Ludovico ist ein feiner Mann", äußert sie in der letzten Unterhaltung mit Emilia. Neben das Bild des durch Leidenschaft zerrütteten Gatten tritt die Gestalt des vornehmen Venezianers; aber es ist nur ein Gedanke, der unbewußt im Augenblick vorüberzieht. In engelhafter Reinheit geht sie in den Tod.

Auch Othello erhebt sich wieder aus der Schmach der sinnverwirrenden Leidenschaft. Der Entschluß, sein Weib zu töten, verleiht ihm Ruhe und Fassung, sogar Würde und Größe. Handeln zu können, nicht mehr zweifeln und heucheln zu müssen, ist unter allen Umständen eine Wohltat für ihn, besonders in diesem Fall, wo „die Gerechtigkeit der Tat ihm gefällt". „Die Sache will es." Nicht der beleidigte Gatte, sondern der gerechte Richter schreitet zur Vergeltung, der wie Hamlet berufen ist, mit blutigem Stahl die Sünde auszutilgen. Gleich ihm will er grausam und barmherzig zugleich sein: er läßt Desdemona Zeit zur Beichte, er küßt sie, bevor er sie umbringt. Der große Konflikt des Dramas, der Zwiespalt zwischen Liebe und Eifersucht drängt sich in verkürzter Form in diese erschütternde Szene noch einmal zusammen. Ein Opfer, kein Mord soll die ungeheure Tat sein. Darin liegt Othellos letzter Stolz, als die Wahrheit ans Licht kommt, daß er ein „ehrenhafter Mörder" war und „um der Ehre willen" „die Perle wegwarf, mehr wert als all sein Stamm". „Sterben ist Seligkeit" für ihn, sein Leben ist völlig vernichtet: er hat das Recht, seinem Dasein ein Ende zu machen.

Der Schluß des Dramas steigt zu einer alles überragenden Höhe empor. Der den Helden und das Stück bewegende sittliche Gedanke enthüllt sich in seiner ganzen Größe. In der Gerechtigkeit selbst liegt das Schicksal Othellos. Dieses höchste Prinzip führt,

wenn es aus dem Absoluten herabsteigt, menschliche Leidenschaften entfesselt und von irdischen Händen ausgeübt wird, zu namenlosem Jammer. In der Verblendung des Helden, der nach dem Donner greift, gipfelt die Tragödie, und nicht in der schlauen Intrige eines gewissenlosen Schurken.

Das Drama steht neben „Macbeth" als das einheitlichste und technisch vollendetste Werk Shakespeares. An psychologischer Vertiefung wird es von keinem Stück erreicht. Das Wachsen der Leidenschaft in den drei Dialogen zwischen Jago und Othello zeugt von unübertreffbarer Kunst; jedes Wort ist hier bedeutungsvoll und von dem Dichter auf das genaueste erwogen. Mit zwingender Notwendigkeit entwickelt die Handlung sich aus den drei leitenden Charakteren. Die Tragik reicht bis an die äußerste Grenze. „Lear" bietet größere Schrecken, aber selbst sie berühren nicht so furchtbar wie die seelische Zersetzung Othellos. Das Herz des Zuschauers krampft sich zusammen, man möchte aufschreien und den Ahnungslosen warnen, der sich von Szene zu Szene immer tiefer in Unheil verstrickt. Die Spannung steigert sich bis zum Unerträglichen, sie rückt dicht an das Quälende heran, und nur die Gespräche zwischen Jago und Rodrigo bieten eine Milderung in dem erschütternden Grausen. Ihr derber Humor gewährt einen Ruhepunkt in der Kette der unheilvollen Ereignisse, einen Moment des Aufatmens, ehe es wieder in die Welt der Schrecken hineingeht. Ein Mann, der sein schuldloses, über alles geliebtes Weib ermordet, der sein höchstes, ja einziges Gut auf der Welt selbst vernichtet, das ist das Grausigste, das dargestellt werden kann.

„Othello", die Tragödie der Ehe, spielt als solche im Kreise des Privatlebens, aber es ist wichtig, daß der Held zugleich das Feldherrnamt eines großen Staats bekleidet und dadurch der weitesten Öffentlichkeit angehört. Das Stück gewinnt eine gesteigerte Bedeutung: das ganze Gemeinwesen erscheint an der furchtbaren Katastrophe beteiligt, und der großartige Ausblick auf Venedig, Cypern und die Türkenkriege verleiht den Ereignissen eine über das Persönliche hinausgehende Abrundung. Die Erweiterung ist

ausschließlich das Werk Shakespeares. In seiner Quelle, der Novelle des Giraldi Cintio, von dem schon der Stoff zu „Maß für Maß“ stammte, ist der Held der Erzählung nur ein einfacher Hauptmann. Unser Dichter liebt die Verbindung des Privatlebens mit der weiteren Öffentlichkeit. Romeo und Julia sind die Kinder der ersten Familien in Verona, Lear und Cymbeline nicht nur Väter, sondern auch Könige, Othello ist General und Ehemann. Es lohnt sich nicht, des genaueren auf die italienische Novelle einzugehen, von der übrigens nur eine französische, keine englische Übersetzung vorlag, denn sie ähnelt dem Werke Shakespeares nur so weit, als eine aus Roheit und Sentimentalität gemischte, sehr schlechte Erzählung einem meisterhaften Drama gleicht. Bemerkt sei noch, daß es wirklich einen Christophal Moro gegeben hat, der 1508 von Cypern heimkehrte, nachdem er dort seine Frau verloren hatte. Er dürfte das historische Vorbild zu dem Helden der Novelle gewesen sein, doch offenbar weiß schon Cintio nichts mehr von dieser Persönlichkeit und noch weniger Shakespeare. In seinem, übrigens in Venedig sehr gebräuchlichen Namen liegt die Ursache von Othellos dunkler Hautfarbe. —

Das Drama nimmt bezüglich des Stoffes eine besondere Stellung unter den großen Tragödien ein. Es ist modern und spielt in der Gegenwart, unter Menschen, die der Dichter als seine Zeitgenossen ansah, während die Ereignisse von „Hamlet“, „Lear“ und „Macbeth“ in einer sagenhaften Vorzeit liegen. Die historische Behandlung spielt zwar bei Shakespeare, der über die Jahrhunderte erhaben ist, keine Rolle, aber unwillkürlich wurde er doch von dem Stoffe beeinflußt. Es fehlt den Gestalten des „Othello“ das Grandiose, das Riesenhafte, das die Menschen der anderen Tragödien auszeichnet. Schon dadurch tritt das Werk in einen ausgesprochenen Gegensatz zu dem Drama, das zunächst folgt, dem Trauerspiel von „König Lear“.

Verleitet durch den Namen Lear, der Strom oder Wasser bedeutet, hat man vielfach angenommen, daß ein keltischer Naturmythus dem Stoff zugrunde liege. Von einem solchen findet sich

jedoch nirgends eine Spur, im Gegenteil, es läßt sich mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, daß Geoffroy von Monmouth die Learsage erst um die Mitte des zwölften Jahrhunderts aus weit verbreiteten märchenhaften Elementen künstlich zusammengesetzt hat. In seiner „Historia Britonum" prangt die Erzählung von Lear und seinen drei Töchtern neben denen von König Arthur und Merlin unter dem reichen Fabelschatz, aus dem das Mittelalter sich eine britannische Urgeschichte zusammenreimte, die die langen Jahrhunderte von der angeblichen Einwanderung der letzten versprengten Trojaner in England bis zu den ersten historisch feststehenden Ereignissen ausfüllen mußte. Die Sagen galten als wirkliche Geschichte, und als solche ging nach vielen Wanderungen die von Lear in die Chronik des gläubigen Holinshed über, aus der Shakespeare sie zum großen Teile entnahm. Doch auch auf diesem Gebiet war unser Dichter nicht der erste, sondern die Erzählung, die sich starker Beliebtheit erfreute, hatte schon vor ihm poetische Behandlung gefunden. In dem bereits genannten Werk, dem „Spiegel der Würdenträger", wird sie berichtet, Spenser erwähnt sie in der „Feenkönigin", und es gab sogar ein altes Drama vom „König Leire und seinen drei Töchtern", das sich bis etwa 1594 auf dem Spielplan hielt. Der Gegenstand schien durch den blutigen Familienzwist, der gleich der Hamletsage mit den Stoffen Senecas eine große Ähnlichkeit aufwies, für die szenische Darstellung besonders geeignet. Das alte Stück legt zwar in äußerlicher Weise den höchsten Wert auf die Totschlägereien, aber es überragt doch manches andere Drama aus dieser frühen Zeit und bringt stellenweise ein wirkliches inniges Gefühl zum Ausdruck. Die Hauptgestalten der Tragödie sind schon in den Grundlinien vorhanden: der greise Fürst mit seinen Töchtern, ebenso der treue Kent und der falsche Haushofmeister Oswald. Shakespeare hat diese Vorlage offenbar gekannt und benutzt, wenn auch sein Drama keine direkten Entlehnungen aus ihr enthält, wie auch die beiden epischen Bearbeitungen in untergeordneten Punkten von ihm berücksichtigt sind. Die drei Quellen stimmen darin überein, daß der alte König nach

dem Siege der Franzosen unter Cordelia wieder in sein Reich eingesetzt wird. Die tragische Wendung erhielt der Stoff erst durch unseren Dichter, und ihm ist auch die Doppelhandlung zuzuschreiben, die mit den Vorgängen in der Familie Lears eine parallel verlaufende Katastrophe im Glosterschen Hause verbindet. Zu diesem Teil des Dramas bildete die Quelle Sidneys „Arkadia", in der die Ereignisse von einem paphlagonischen König und seinen Söhnen Leonatus und Plexistus erzählt werden.

Die Entstehung des „Lear" läßt sich mit Sicherheit in das Jahr 1605 ansetzen. Damals fanden die Verdunkelungen von Sonne und Mond statt, auf die im Eingang des Stückes angespielt wird, und in dieser Zeit erschien auch ein Neudruck des seit elf Jahren verschollenen älteren Dramas. Das Interesse an der Learsage war durch Shakespeares Werk offenbar neu angeregt worden. 1606 erfolgte schon eine Aufführung am Hofe Jakobs I. Im Druck erschien das Drama zwei Jahre später, und zwar sogleich in zwei Quartausgaben, die im wesentlichen einen übereinstimmenden Text liefern, während der der Folio nicht unbeträchtliche Abweichungen aufweist. Er ist um mehr als zweihundert Verse kürzer, enthält dafür aber andere fünfzig Zeilen mehr, die in den Einzeldrucken fehlen. Versuche, die Verschiedenheiten der Ausgaben zu erklären, haben zu einem überzeugenden Ergebnis nicht geführt. Der Dichter selbst soll den „Lear" einer zweiten Durchsicht unterzogen haben. In der Art der Abweichungen findet die Ansicht nur eine schwache Unterlage; es scheint glaublicher, daß die Mängel der Quartausgaben auf einem schlechten Manuskript und ihre Auslassungen auf Irrtümern des Druckers beruhen, während die Kürzungen der Folioausgabe von dem Regisseur für die Aufführung vorgenommen wurden.

„Lear" steht nicht nur zeitlich, sondern auch sachlich in engem Zusammenhang mit den vorhergehenden Dramen. An „Othello" erinnert besonders die Gestalt des Bösewichtes Edmund, die derselben Grundanschauung wie der noch teuflischere Jago entspringt. Jedoch am stärksten sind die Berührungspunkte mit „Hamlet".

Beide Werke wurzeln in der Verderbnis der Zeit; nur hat der Pessimismus des Dichters in den drei oder vier Jahren, die seit der Abfassung der dänischen Tragödie verstrichen waren, erhebliche Fortschritte gemacht und an Tiefe gewonnen. Was dort bloß Stimmung war, ist zur festen Überzeugung, zu einem System geworden. Die Wirklichkeit bot für die trübe Auffassung nur zu berechtigten Anlaß. Die Hoffnungen, die man auf den Thronwechsel gesetzt hatte, erfüllten sich nicht. Jakob zeigte sich nach einigen versprechenden Anfängen als ein schwacher haltloser Monarch, eigenwillig, verschwenderisch, dünkelhaft, ohne Ernst und sittliche Energie, den niedrigsten Vergnügungen und naturwidrigen Ausschweifungen ergeben. Eine große Enttäuschung bemächtigte sich der Gutgesinnten; das Gefühl des Rückganges lastete auf allen Gemütern, und weiterblickende Geister konnten es sich nicht verhehlen, daß die Mißstimmung über kurz oder lang zu einem gewaltsamen Ausbruch führen mußte. Die Pulververschwörung im November 1605, durch die ein katholischer Fanatiker Guy Fawkes das Parlament samt dem König in die Luft zu sprengen beabsichtigte, bildete ein Symptom der allgemeinen Unzufriedenheit. Das geplante Attentat beleuchtete grell die Lage der Nation und bewies, welche Kräfte an der Zerstörung des Landes arbeiteten und wie weit die Verderbnis schon gediehen war. Während die moralische Verkommenheit sich in „Hamlet“ auf den Hof beschränkt, ergreift sie in „Lear“ das ganze Volk. Sonne und Mond verfinstern sich, die Natur selbst erstarrt in der Vorahnung der kommenden Schrecknisse. „Liebe erkaltet, Freunde fallen ab, Brüder entzweien sich, in Städten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Verrat, das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen.“ „Ränke, Herzlosigkeit, Verrat und alle zerstörenden Umwälzungen“ sind auf die zitternde Menschheit losgelassen. Der jüngste Tag scheint gekommen wie im „Heliant“ oder vor dem Ausbruch des letzten Kampfes in der „Edda“:

Die Sonne scheint düster,
es sinkt die Erde ins Meer.

Es fallen vom Himmel
die heitern Sterne,
es wütet Feuer
und zehrende Flamme.
Hoch leckt die Lohe himmelan.

Es wird keiner der Männer
den andern verschonen.
Brüder bekämpfen einander
und werden zu Mördern;
Verschwisterte werden
die Verwandtschaft brechen.
Hart geht es her in der Welt;
häufig ist Ehebruch.
Beilalter, Schwertalter,
Schilde sind zerspalten.
Windalter, Wolfalter,
bis die Welt vergeht.

(Übersetzung von Bodo Wenzel.)

„Wir haben das Beste unserer Zeit gesehen", klagt Gloster I, 2. Die Vernichtung bricht herein, die Auflösung der sittlichen Weltordnung. Die Verderbnis hat den höchsten Grad erreicht. Nichts ist mehr heilig, die letzten Bande der Pietät zerreißen, die Kinder empören sich gegen das greise Haupt des Vaters. Alle sittlichen Gefühle werden mit Füßen getreten, der Gast nicht mehr geachtet, das Alter nicht mehr geschont. Brüder befehden sich, Schwestern morden einander. Wie in der Atridensage drängen sich alle Urfrevel der Menschheit in die Tragödie zusammen. Das Laster triumphiert, die Guten irren obdachlos in der Sturmnacht umher. Die Urzeit kehrt wieder, wo der Mensch im Menschen nur die Bestie sah, mit der er um das nackte Leben rang.

In zwei Familien, dem königlichen und dem Glosterschen Hause, wiederholt sich die Tragödie des ruchlosen Undankes, der Auflehnung der Kinder gegen den Erzeuger. Es liegt sonst nicht in Shakespeares Art, seine bei den Lustspielen verwendete Technik auf das ernste Gebiet zu übertragen und die Tragödien mit einer

doppelten Handlung zu belasten. „Romeo", „Hamlet", „Othello" und „Macbeth" sind bis auf einige Episoden einheitlich, „Lear" macht eine Ausnahme. Schon Schlegel hat den Grund glücklich erkannt. Durch die Wiederholung erhalten die Vorgänge den Charakter des Allgemeingültigen, des Notwendigen. Nicht ein einmaliger gräßlicher Ausnahmefall liegt vor, sondern ein ganzes Land und ein ganzes Geschlecht versinken in Entartung. Was sich heute im Hause des Königs abspielt, ereignet sich morgen in dem eines Vasallen. Überall erheben Laster und Verbrechen ihr drohendes Haupt. Der große Kampf zwischen den Ungeheuern und den sittlichen Gewalten, den Göttern und den Giganten, den die Mythologien aller Völker in die Urzeit der Weltschöpfung verlegen, muß noch einmal ausgetragen werden. Noch einmal muß das Gute mit dem Bösen um den Besitz der Erde ringen.

In der Tragödie handelt es sich um die einfachsten und fundamentalsten Urgefühle der Menschheit, um Liebe und Wahrheit auf der einen, Laster und Haß auf der anderen Seite. Komplizierte psychologische Charaktergebilde wie in „Hamlet" oder „Othello" dürfen wir nicht erwarten. Wie in der Götterdämmerung hier die Asen, dort die verderbenschnaubenden Ungeheuer stehen, so scheiden sich im „Lear" zwei große Gruppen, die der Guten und der Bösen. Zwischen beiden bewegen sich der greise König und Gloster, die sich langsam durch die Erkenntnis zu den Reinen emporläutern, ähnlich den Personifikationen der Menschheit in den alten Moralitäten, die von den Mächten der Tugend und des Lasters umworben und umstritten werden. Schon diese einfache Gruppierung legt es nahe, an eine symbolische Auslegung des Dramas zu denken, an eine Tragödie der Menschheit selbst in der Art des „Faust" oder Dantes Wanderung aus dem Grausen der Hölle zur Klarheit des himmlischen Paradieses. Die Beantwortung der Frage muß für später verbleiben; auf jeden Fall besitzen die Gestalten des „Lear" eine mehr typische Bedeutung und weniger ausgeprägte Sonderart, als es sonst in Shakespeares individualisierender Kunst liegt. Diese Einfachheit der Motive wurde außerdem durch die

große Zahl der auftretenden Figuren bedingt. In „Macbeth“ und „Othello“ gibt es drei Hauptpersonen, in „Lear“ sind es mindestens ein halbes Dutzend, an deren Schicksal wir unmittelbar um ihrer selbst, nicht um des Helden willen Anteil nehmen. Sie mußten zusammengefaßt und auf einen gemeinsamen Grundakkord gestimmt werden. Ein einheitliches Gefühl bewegt die verschiedenen Gruppen, das sich dadurch zu typischer Bedeutsamkeit steigert und mit kolossaler Wucht zum Ausdruck gelangt. Hier Liebe, dort Haß! Alle Nebenempfindungen müssen hinter den Grundgefühlen zurücktreten. Es gehörte Shakespeares ganze Kunst dazu, daß bei dieser Sachlage das Individuum nicht in den Typus sich verflüchtigte, sondern daß die Gestalten trotz alledem Menschen blieben. Wenn irgendwo im modernen Drama die idealischen Masken, die Schiller den antiken Tragikern nachrühmt, zur Tat geworden sind, so geschah es in den repräsentativen Trägern von Recht und Unrecht, von Wahrheit und Lüge des „König Lear“.

Auch dieses Werk enthält wie „Hamlet“ und „Othello“ eine Familientragödie, aber eine solche, die sich nur in dem Hause eines Königs abspielen kann, wo man gewöhnt ist, den eigenen Wünschen eine schrankenlose Bahn zu lassen und die Macht besitzt, von dem Wollen zur Tat überzugehen. In dem Trauerspiel des Mohren von Venedig dient das politische Element nur zur Erweiterung des Ausblicks und zur Erhöhung des Helden, in „Lear“ liegt es in der Sache selbst begründet. Dort ließe es sich entbehren, hier ist es eine Notwendigkeit. Die Tragödie der Eifersucht könnte auch unter den einfachsten bürgerlichen Verhältnissen Platz greifen, die der Impietät steigert sich nur dort zu tragischer Größe, wo man imstande ist, das frevelhafte Wollen in die gewaltsame Tat umzusetzen, d. h. wo die Schranken des Gesetzes den Menschen nicht bindend umschließen.

Die Gruppe der Bösen wird gebildet durch das Schwesterpaar Goneril und Regan und Edmund nebst ihrem gemeinsamen Anhang, dem Herzog Cornwall und dem schuftigen Haushofmeister Oswald. Wie der Narr erklärt, gleichen sich die beiden Töchter

Lears im Geschmack wie ein Holzapfel dem andern, aber in ihrem Wesen unterscheiden sie sich doch. Goneril besitzt die Größe des Verbrechens; sie zeichnet sich durch Energie vor der Schwester aus und verschmäht jede Heuchelei. Sie erklärt zuerst, daß gegen die Launenhaftigkeit des alten Vaters „etwas geschehen muß", und schrickt vor dem Äußersten nicht zurück. Ihre leidenschaftliche Wut reißt die jüngere Schwester fort. Erst als die Ältere erscheint, wagt Regan den offenen Ungehorsam gegen den Vater. Von Goneril stammt auch die Idee, Gloster die Augen auszureißen, während Regan ihn nur höhnen und am Bart zupfen kann. Nicht daß sie moralisch höher stände, aber der Mut und die Energie der Schwester fehlen ihr. Sie möchte einen Rest von Schein wahren und nimmt ihre Zuflucht lieber zu kleinen, darum aber nicht minder herzlosen Bosheiten als zu offener Gewalttat. Goneril wäre nicht fähig, gleich ihr einen Dienstboten zur Verletzung des Briefgeheimnisses zu verleiten, lieber würde sie den Mann töten und das Schreiben kühn an sich bringen; Regan dagegen würde nie den Mut zur offenen Auflehnung gegen den Gatten und zum Morde der eigenen Schwester besitzen. Sie ist die leidenschaftlosere, die kühlere und darum auch die schwächere Natur von beiden. Schon im Äußeren zeigt sich das. Ihr Auge „tut wohl und brennt nicht", wie der alte Lear II, 4 sagt, während der „stechende Blick" der Schwester ein Zeugnis für ihre grausame Energie ablegt. Schön sind beide, aber gerade durch den Gegensatz zu ihrem Aussehen wirkt ihre Ruchlosigkeit noch entsetzlicher. Wie Albanien IV, 2 bemerkt:

> Reizvolle Häßlichkeit ist nicht so grauenvoll
> am Satan wie am Weibe.

Gleich zwei Ungeheuern wüten die beiden gegen den alten Vater. Der Dichter muß wie in „Richard III." wieder in das Tierreich hinabsteigen, um unter „Tigern, Wölfen und Hunden" die Vergleiche für ihre Wildheit zu finden. Unter Menschen gibt es keinen passenden Ausdruck. In ihrer Leidenschaft für Edmund zerfleischen die Unholdinnen sich gegenseitig; das Böse muß sich selber vernichten.

Edmund ist das würdige männliche Seitenstück zu den Teufelinnen. Die Natur betet er als Göttin an, sie, der er seine Geburt verdankt. Der Bastard, der außerhalb des Gesetzes erzeugte Sproß, erkennt die Menschensatzung nicht an. Wie sie ihn ausstößt, so verwirft er eine Rechtsordnung, die nur Schmach auf seinen Scheitel häuft. Jetzt erhebt er sich, um seinen Platz zu erobern und in die Sicherheit der durch das ihm feindliche Gesetz behüteten Familie einzubrechen. Alle Mittel sind ihm recht. Er erinnert an Jago, und mit einer ähnlichen List, wie jener Othello betrügt, gelingt es ihm, den Vater und den legitimen Sohn zu entzweien. Doch er ist größer als der Ränkeschmied der Venezianer Tragödie, er nähert sich mehr dem Ideale Macchiavellis und Marlowes; nur daß er in dem Drama nicht als Held, sondern als Gegenspieler auftritt. Die Verbrechertragik mit dem Schimmer der Romantik lag längst hinter unserem Dichter. Auch diese, die romantische Seite fehlt bei Edmund nicht. Zwei Königinnen lieben ihn. Das Bewußtsein macht den Stolz seines Lebens aus; er, der Emporkömmling, „ward doch geliebt". Mit diesen Worten geht er gefaßt in den Tod. Trotz aller Verbrechen ist der Bastard nicht ohne Größe: eine zum Herrschen geborene Natur, tapfer im Kampf, umsichtig, immer entschlossen, ein Mann, der befehlen kann und sich überall, selbst bei den Feinden Achtung erzwingt. Seinem ehrgeizigen Charakter folgend, muß er danach streben, nicht nur den legitimen Bruder zu verdrängen, sondern der Mächtigste unter den Mächtigen zu sein. Die Kämpfe, in denen um Krone und Reich gefochten wird, sind das Gebiet, wohin er gehört. Wir begreifen, daß ein solcher Mann sich zu den furchtbarsten Schandtaten hinreißen läßt, die noch dazu in seiner unehelichen Geburt eine besondere Begründung finden. Anders steht es bei dem grausamen Schwesterpaar Goneril und Regan. Sollen wir wirklich menschliche Wesen oder nur noch Personifikationen des bösen Prinzips in ihnen sehen? Ihre Verbrechen sind kaum motiviert, sie tun das Schlechte um des Schlechten willen, beinahe nur um die negativen Kräfte, die in ihnen ruhen, zu betätigen. Schon bei Besprechung von „Viel Lärm

um nichts" ist darauf hingewiesen, daß es nach der Ansicht Shakespeares solche Menschen gibt, die, wie es dort heißt, eben unter dem Saturn geboren sind, die das Böse selbst ohne persönlichen Grund und Vorteil begehen. Wenn wir uns auch der Meinung des größten Menschenkenners in diesem Falle nur zögernd anschließen können, so müssen wir doch zugeben, daß in der Atmosphäre des „Lear" wenigstens solche Naturen begreiflich sind. Hier, wo alles Grausamkeit und Haß atmet, fallen auch Regan und Goneril nicht aus dem allgemeinen Rahmen heraus. Wo ein Edmund und Cornwall Platz haben, gibt es auch Raum für sie. In der Zeit der allgemeinen Verderbnis und Fäulnis müssen auch die Frauen zu mitleidlosen, vertierten Ungeheuern werden, um so mehr, als sie den Gemütsaffekten stärker unterworfen sind als der Mann. Vielleicht liegt gerade darin eine besondere psychologische Feinheit Shakespeares, daß er in dem Weibe die menschliche Bosheit den höchsten Grad erreichen läßt, daß er es bei ihm nicht für nötig hielt, einen besonderen Grund für die schlimmsten Taten anzugeben.

Den Vertretern des Bösen steht die Gruppe der Guten gegenüber unter Führung von Cordelia und Edgar, um die sich Kent, der Narr und später noch Albanien scharen. Deutschen Ästhetikern blieb es vorbehalten, eine Schuld an der herrlichen jüngsten Tochter Lears zu entdecken. Die Gestalten des Dichters müssen herabgerissen werden, damit die Herren mit ihren verfehlten Theorien recht behalten. Das todeswürdige Verbrechen Cordelias soll entweder darin bestehen, daß sie ausländische Truppen in die Heimat führt, oder in dem „hartnäckigen" Schweigen, mit dem sie dem Vater das verlangte liebevolle Wort versagt. Man kann die Absicht des Dichters nicht ärger verkennen. Die dritte Schwester verschweigt dem Greis das Bekenntnis ihrer Liebe nicht mit Überlegung, sondern sie bringt es einfach nicht über die Lippen. Es ist ihrer spröden Natur nicht möglich, ihre Gefühle öffentlich preiszugeben. Sie „liebt und schweigt". Der Vorgang wiederholt sich, als der mißhandelte alte König vor ihr kniet und um Verzeihung

bittet, auch da fehlen Cordelien die Worte, nur das rührende „kein Grund, kein Grund“ vermag sie hervorzustammeln. Selbst als sie das ganze Unglück des Vaters erfährt, versagt ihr die Sprache. Der treue Kent fragt IV, 3: „Sprach sie nichts?“, und der Ritter antwortet:

> Ein paarmal stieß den Namen „Vater“ sie
> mit Ächzen aus, als preßt' er ihr das Herz ab,
> rief: „Schwestern, Schwestern! Schmach der Frauen! Schwestern!
> Kent! Vater! Schwestern! Was, in Sturm und Nacht?
> Glaubt an kein Mitleid mehr!“ Dann strömten ihr
> die heil'gen Tränen aus den Himmelsaugen,
> erstickend ihre Klagen.

Sie ist eine vornehme verschlossene Natur, die tief in sich hineinlebt; sie kann handeln, aber die Fähigkeit, ihrem Empfinden Ausdruck zu geben, geht ihr ab. Ihr Leben war freudenarm, hart ihre Jugend zwischen den feindlichen Schwestern und dem liebevollen, aber tyrannischen Vater. Die Mutter hat ihr offenbar von frühester Kindheit an gefehlt. Sie lernte nie, sich andern gegenüber auszugeben; eine Vereinsamte stand sie unter ihren Angehörigen, ein stilles Kind, später eine herbe, verschlossene Jungfrau, gehaßt von den Schwestern, die sie kannten, geliebt von dem launischen Vater, der sie, wie Goneril und Regan wohl wissen, nie verstand. Der Kummer war das Element, in dem sie lebte:

> Der Gram würd' ein gesuchtes Kleinod sein,
> wenn so er jeden schmückte.

Aber Cordelia ist kein schwaches Weib wie Desdemona und Ophelia. Kann sie nicht klagen, so kann sie doch handeln. Sie besitzt etwas von dem Temperament ihrer Schwestern, einen leidenschaftlichen Haß gegen das Schlechte. In der Not enthüllt sie sich in ihrer ganzen seelischen Hoheit. Wie ein Engel vom Himmel kommt sie aus Frankreich herüber, um das Haupt des geschändeten Greises in ihren Schoß zu betten. Sie ist ganz werktätige Liebe und Erbarmen. Und doch muß sie sterben! Mit dem Vater fällt sie nach der verlorenen Schlacht in die Hände der Feinde und wird gehängt.

Warum muß die Unschuldige untergehen? Warum? Verdient hat sie den Tod nicht, aber ihre Aufgabe in dieser Welt ist erfüllt. Sie hat die Menschheit von dem Fluche der Impietät gereinigt und das Sühneopfer durch den Tod besiegelt. Die Liebe hat ihre Pflicht getan, jetzt können die Männer der Gerechtigkeit, Edgar und Albanien, das Werk weiterführen. Ein katholischer Dichter hätte das stärker hervorgehoben und die himmlischen Heerscharen in den Kerker der Dulderin hinabsteigen lassen. Shakespeare kann dieses Mittel nicht verwenden; ihm genügt der schöne, freie Opfertod ohne Weihrauch und Kirchenmusik.

Kent und der Narr sind die einzigen, die Cordelia am Hofe nahestehen. Der wackere Rittersmann ist der beste Freund des Königs, ihm so aufrichtig ergeben, daß er ihm sogar die unerwünschte Wahrheit zu sagen wagt und sich dadurch die allerhöchste Ungnade zuzieht. Als einziger tritt er unerschrocken für die jüngste Tochter ein. In der Verkleidung als Dienstmann behauptet er, erst achtundvierzig Jahre zu zählen, aber trotz seiner Rüstigkeit und seines Jugendmutes macht er einen älteren Eindruck. Die zu niedrige Altersangabe geschah wohl, um die Stelle in Lears Nähe zu erlangen, denn zum Schluß erklärt er sich selber zu alt, um die Herrschaft anzutreten. In ihm verkörpert sich im Gegensatz zu der jüngeren Generation die Treue der besseren Vergangenheit. Trotz der Ungnade treibt es ihn wieder in Lears Dienste. Der alte Mann bleibt sein König, mag er tun, was er will. Selbst in der Sturmesnacht auf der Heide redet er den Halbwahnsinnigen nie anders als „Herr" und „Hoheit" an. Für ihn duldet er alles, und wenn dem angestammten Fürsten Unrecht geschieht, läuft dem Graukopf leicht die Galle über. So sehr wir uns freuen, daß der Schurke Oswald II, 2 seine Prügel erhält, sowenig liegt es im Interesse des Königs. Kent ist eine von den Gestalten, wie Shakespeare sie liebt, Männer, die gleich Horatio Fortunen nicht zur Pfeife dienen, die sich gegen die Stöße des Schicksals ohne viel Worte wappnen und im Ungemach bis zum Ende ausharren. „Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die

Person." Das gilt von Kent. Hingabe an den Herrn bildet Zweck und Inhalt seines Lebens. Sie ist so selbstverständlich, daß darüber gar nicht geredet werden kann, daß jeder Dank überflüssig ist, und käme er von den Lippen Cordeliens. Die einfache gerade Mannesnatur braucht keine Belohnung. Aus sich selbst heraus vollzieht sie, wozu andere eines äußeren Anspornes bedürfen. Das Gefühl der Pflicht und der Anhänglichkeit weisen Kent auf den rechten Weg.

Neben ihm folgt nur der Narr dem gefallenen König auf seinem Leidenspfad. Was hat Shakespeare aus dieser Gestalt gemacht, aus dem Liebling der Gründlinge, den die Gebildeten seiner Zeit wie Hamlet aus dem ernsten Drama verweisen wollten! Nein, nicht der Narr, sondern der Dichter, der keinen Gebrauch von ihm zu machen versteht, trägt die Schuld, wenn die komische Figur als eine Störung der Handlung empfunden wird. Hier in der tragischsten aller Tragödien nimmt sie einen berechtigten Platz ein. Schon im letzten Akt des „Hamlet" erhöhen die Clowns in der Rolle der Totengräber das Furchtbare der Lage, aber sie gehen über Milieuschilderung nicht hinaus und sind nicht organisch mit den Vorgängen verbunden wie in „Lear". Und doch ist der Narr in diesem Drama ein richtiger Narr, keine Kommentierungsfigur, die sich nur aus Ironie eine bunte Jacke anzieht, wie unsere Romantiker sie liebten. Er sagt kein Wort, das nicht im Munde des Spaßmachers passend wäre. Den jungen Burschen fiel die Aufgabe zu, ihren Herrn zu erheitern. Vielfach stellten sie sich dumm und einfältig, um, gedeckt durch diese Maske, ihren scharfen Witz loszulassen. Sie durften sich viel erlauben und in scherzender Form manche unerwünschte Wahrheit aussprechen. Der Komiker Tarleton sagte der Königin Elisabeth Offenheiten, die sie von keinem ihrer Minister duldete. Mehr tut auch der Narr in dem Drama nicht; nur durch die Situation erhalten seine Späße die rührend schmerzliche Bedeutung und den wehmütigen Beigeschmack. Er predigt keine tiefe Weisheit, sondern er singt seine Lieder und macht seine Witze in den schlimmen

Tagen, wie er es in den guten gewohnt war. Gerade dadurch beweist er seine Treue, daß er bis zum letzten Atemzuge der Narr und nichts als der Narr seines Königs bleibt. Er hängt unerschütterlich an Lear und er liebt Cordelia. Der eine hat ihn großgezogen und peitschen lassen, wenn er zu dreist war, die andere ihm zugelächelt, wenn die Striemen auf seinem Rücken brannten. Die Klugen sind klug genug, Wohltaten in der Not zu vergessen, aber ein armer Narr bewahrt die Erinnerung an das wenige Gute, das ihm im Leben widerfahren ist. Es drückt ihm das Herz ab, daß er den alten Mann leiden sieht und daß er die Gegenwart der Prinzessin entbehren muß. Aus Gram darüber stirbt er, er ist eben ein wirklicher Narr; nur ein solcher legt sich am Mittag zu Bett, wie sein letztes Wort III, 6 lautet, und geht an gebrochenem Herzen zugrunde.

Neben den Opfern stehen die Retter der guten Sache, an ihrer Spitze Edgar. „Die Götter sind gerecht", lautet sein Wahlspruch. Der Glaube, daß die sittlichen Mächte, Recht und Wahrheit, den endgültigen Sieg behalten müssen, ist ihm unerschütterlich ins Herz geprägt. Die Überzeugung leitet ihn. Im Anfang erscheint er unbedeutend und nüchtern, auch er bedarf der inneren Läuterung und der Erhebung durch das Mitleid. Der brüderlichen Verleumdung und dem väterlichen Irrwahn fällt er zum Opfer, und nur als wahnsinniger Bettler, als „armer Tom" verkleidet, vermag er sein Leben zu retten. Diesen Namen führte eine weitverbreitete Klasse mittelloser Geisteskranker, die man als nicht gemeingefährlich aus dem Irrenhaus herausließ, damit sie durch Betteln ihr Leben fristeten. Ein zinnener Reif am Arme bezeichnete sie als privilegierte Almosenempfänger. Auf einen Stab gestützt, ein Horn an der Seite, zogen die zerlumpten Gestalten durch das Land, die Elendesten der Elenden. Auf diesem Dulderpfad trifft Edgar mit Lear, „dem zertrümmerten Meisterstück der Schöpfung", zusammen, eine Begegnung, die genau in den Scheitelpunkt des Stückes verlegt ist. Über seine persönliche Not erhebt er sich zur Erkenntnis des Unglücks anderer. Das Mitleid trägt ihn empor und stärkt

ihn in dem Vertrauen, daß es aus der tiefsten Erniedrigung aufwärts gehen muß. Sein „Doch", mit dem der kurze Monolog zu Beginn des vierten Aktes einsetzt, ist das erste tröstende Wort, das wir nach all dem Grausen hören. In dem festen Glauben an die Überwindung des Bösen erhebt Edgar sich zum Führer der Unglücklichen. Er leitet den blinden Vater auf den rechten Weg. Immer mächtiger steigt er empor, bis er zum Vertreter der Gerechtigkeit, zum Vorkämpfer der guten Sache erwächst, deren Sieg durch ihn entschieden wird. So ist er berufen, die Herrschaft in der entsühnten Welt anzutreten und dem verwaisten Reich mit Albanien ein würdiger Regent zu werden. Auch dieser durchläuft eine ähnliche Entwickelung. Im Anfang steht er den Bösen näher als den Guten, die sich um Cordelia scharen. Aber auch ihn reißt das Mitleid empor. Gonerils majestätische Schönheit blendet ihn zu Beginn, und erst aus den Leiden Lears kommt ihm die Erkenntnis der Verworfenheit seiner Frau. Als ein „Tugendnarr" steht er in den Augen der Teufelin da, „milchsanft und allzu gütig". Grausend wendet sich Albanien von ihr ab, aber der Partei der Guten kann er sich nicht beherzt anschließen, da er in den sie unterstützenden Franzosen die Feinde des Landes sieht, die er bekämpfen muß. Erst nach dem Sieg wird er zum strengen Rächer der Gerechtigkeit.

Gut und böse sind die beiden großen Mächte, die in der Tragödie miteinander ringen. In ihrer Mitte stehen Lear als Held der Haupt-, Gloster als der der Nebenhandlung. Der Fürst, ein Greis von mehr als achtzig Jahren, eine übermenschliche Gestalt, ein Mann zum Herrschen geboren, „jeder Zoll ein König". Selbst wenn er der Macht beraubt ist, wenn der Wahnsinn seinen Geist umnachtet, bleibt ihm ein Rest der früheren Majestät. Das Drama schildert ebensosehr die Tragödie des machtberaubten Herrschers als des verratenen Familienoberhauptes. Beide sind nicht voneinander zu trennen. Als er noch die Gewalt in den Händen hielt, zitterten die Untergebenen vor ihm, und damals sagten sie ihm, „er sei alles". Seine Wünsche wurden noch nicht als Launen

eines kindischen Greises verhöhnt, sondern waren Befehle des Königs. Widerspruch durfte nicht laut werden, Lear vertrug keinen Eingriff in seine Souveränität, und die treuen Dienste eines langen Lebens schützen Kent nicht, als er dem Fürsten mutvoll entgegentritt. Und doch wollte Lear nicht ungerecht, nicht grausam sein; nur die Schrankenlosigkeit seiner Macht riß ihn hin. Die Unterwürfigkeit der Menschen machte ihn zum Tyrannen. Er brauchte ja nur zu befehlen, und alles war zur Stelle, was er begehrte. Er wünschte Liebe, und auf Befehl ward er geliebt; er war ja der König. Darin liegt seine Verblendung, er verkennt, daß man wohl den Lippen und den Händen, aber nicht den Herzen gebieten kann; er sieht nicht, daß nur die Macht die Befriedigung seiner Wünsche schuf. Aus dieser ersten Enttäuschung erklärt sich die Eingangsszene mit der plötzlichen Verstoßung Cordeliens, die so viel Bedenken erregt hat. Eine große Staatsaktion ist vorgesehen. Die Abdankung des greisen Monarchen, die Dreiteilung des Reiches und die Verlobung Cordeliens sollen in glanzvollster Weise vor sich gehen, und zwar soll alles zur Verherrlichung der jüngsten Tochter dienen, die mit Recht I, 1 als Lears „Augenweide, der Inhalt seines Lobs, des Alters Balsam, sein Bestes und Teuerstes" bezeichnet wird. Der König will sich noch einmal im Prunke der Majestät und in dem Glück des von drei liebenden Kindern umgebenen Vaters sonnen. Und dieser Plan scheitert an Cordeliens Schweigen, gerade an dem Punkt, wo Lear die höchste Steigerung der Zeremonie erwartet. Ein unvorhergesehener Umstand kreuzt seinen Willen, und dies Mißlingen, verbunden mit der Beschämung vor dem gesamten Hofe, versetzt ihn in den maßlosen Zorn, der sofort zur Verfluchung seiner Lieblingstochter führt. Er hat sie nie gekannt, sowenig wie ihre beiden Schwestern, zu deren Gunsten er sich der Macht entkleidet. Von den Menschen sah er immer nur den Schein, das innere Wesen wurde dem Auge des Herrschers stets verborgen gehalten. Aber die unterwürfige Außenseite genügte ihm auch. Er ahnt nicht, daß sein ganzes Leben in dem Besitze der Macht wurzelt, daß er mit der Krone nicht nur eine

Bürde, sondern einen Teil seiner Existenz von sich gibt. Er will König bleiben und läßt doch die Gewalt aus den Händen. Das ist der Widerspruch, an dem Lear zugrunde geht. Jetzt brauchen ihm die Menschen nicht mehr zu heucheln, jetzt kann er keine Liebe mehr kommandieren, wenn ihn ein Bedürfnis nach Ergebenheitsbeteuerungen anwandelt, wenn sein weiches Herz Koseworte zu hören wünscht. Mit der weggeschenkten Macht verliert er alles. Nur sie sicherte ihm die Anhänglichkeit der Untertanen, die Liebe der Töchter, die Ehre des Vaters und die Würde des Monarchen. Alles ist mit einem Male weggegeben, und da der Unglückliche den Verlust nicht begreifen kann, da er nicht gelernt hat, sich als ein armer hilfloser Erdenwurm zu fühlen, raubt ihm der Schlag das letzte, das er besitzt, den Verstand.

Die Töchter verraten ihn; er greift nach dem Donner, den er früher handhabte, aber er besitzt ihn nicht mehr. Nur Flüche dringen über seine Lippen, entsetzliche Flüche und leere Drohungen, die an dem höhnischen Sinn des entmenschten Paares wirkungslos abprallen. Das Unrecht, das er Cordelien getan, kommt ihm zum Bewußtsein. Die Weichheit seines liebebedürftigen Herzens bricht durch die furchtbaren Verwünschungen hindurch. Die Tränen sind ihm nahe, halb aus Verzweiflung über das ihm angetane Unrecht, halb aus Beschämung über die Hilflosigkeit den Kindern gegenüber, denen er früher als allmächtiger Vater und Herrscher gebot. Er gab ihnen alles, und das ist der Dank! Es bedurfte Shakespeares ganzer Kunst, um eine Steigerung zwischen den mehr oder weniger gleich verlaufenden Szenen des ersten und zweiten Aktes, dem Undank Gonerils und dem Regans, zu erzielen. Sie liegt in der Charakterentwickelung Lears. Während er zuerst noch als König erscheint, dessen Machtlosigkeit sich in furchtbaren Drohungen kundgibt, streift er allmählich die Schlacken des Herrschertums ab und erhebt sich zum Menschen. Mannes- und Fürstenstolz kämpfen vergebens gegen die Weichheit und Liebebedürftigkeit seiner Natur an. Er kann sich schon zu Bitten erniedern, und die Einsicht kommt ihm II, 4, was not tut:

Der letzte Bettler
hat noch ein ärmstes Ding, das er nicht braucht.
Gib der Natur nur das, was nötig ist,
und Tier und Menschenleben sind gleich wertlos.
Du, feine Dame,
wenn warm gekleidet gehn, schon prächtig wäre,
nun, der Natur tut deine Pracht nicht not,
die kaum dich warm hält. Doch was wirklich not tut —
O Götter, gebt mir das! Demut, Demut tut not!

Er ist kein König mehr, sondern nur ein „armer alter Mann, gebeugt durch Gram und Alter, zwiefach elend". Die Befürchtungen, in Wahnsinn zu verfallen, stellen sich ein. Allein, nur von dem Narren begleitet, wird der „Vater und gnadenreiche Greis, den der gehetzte Bär in Ehrfurcht leckte", hinausgestoßen. Die Elemente empören sich, die Blitze zucken, der Donner kracht, die Güsse der Sintflut strömen hernieder; der Aufruhr der Natur entspricht dem Umsturz aller sittlichen Begriffe. Der Jammer des Achtzigjährigen übertönt den Grimm des Unwetters, und mit dem größeren „Weh im Herzen" fühlt er die äußere Not kaum. Den Elementen gab er nichts, sie haben keinen Grund ihn zu schonen. Nichts ist dem ehemaligen Herrscher geblieben als der Narr und ein „Stück vom Herzen, das jenen bedauert".

Hier setzt das Mitleid des Dichters ein. Es sind oft Vorwürfe gegen Shakespeare erhoben worden, daß er sich auf seiner olympischen Höhe für den Jammer der Menschheit verschließe und einer einseitigen aristokratischen Kunst nachhänge. Gewiß, ein sozialistischer Tendenzschreiber ist er nicht, aber wenn jemand die Not der Armen und Ausgestoßenen erfaßt hat, so war es der Verfasser des „Lear". Das Erbarmen erwächst zur treibenden Kraft der Tragödie: es erstrahlt am lautersten in Cordelia, es leitet Edgar und Albanien und es verklärt Lear, den „Mann, an dem mehr gesündigt ward, als er sündigte". In dem Augenblick, wo er selbst des Mitleides am meisten bedarf III, 4, ist er groß genug, die Not anderer zu fühlen und zu begreifen:

Ihr nackten Armen, wo ihr immer auch
des unbarmherz'gen Sturmes Wut ertragt,
wie soll nur euer obdachloses Haupt,
der hungerdürre Leib, das Lumpenkleid
voll Scharten und voll Fenster, euch beschützen
vor Stürmen, so wie der? O, daran dacht' ich
zu wenig sonst! — Nimm Arzenei, o Pomp!
Gib preis dich, fühl' einmal, was Armut fühlt,
daß du hinschüttst für sie den Überfluß
und rettest die Gerechtigkeit des Himmels.

In Edgar, dem wahnsinnigen Bettler, den die Menschheit gleich ihm ausgestoßen, entdeckt Lear sein Ebenbild. Auch er ist „dem Wurm keine Seide schuldig, dem Tier kein Fell, dem Schaf keine Wolle, der Katze keinen Bisam", er ist der „natürliche Mensch, nichts mehr als ein armes, nacktes, zweizinkiges Tier". Die Erkenntnis, die dem König Lear immer versagt blieb, geht dem Bettler Lear auf. Er sieht, was der Mensch ist, ein elendes, zum Leiden in die Welt gesetztes Wesen. Er, der mehr gelitten hat, beugt sich vor dem Bild dieser armseligen Kreatur in Edgar. Der einstige König hat die Höhe der Menschheit erklommen, die Binde fällt von seinem Auge, und er durchschaut im eigenen namenlosen Elend die Wertlosigkeit des Scheines. Vor dem Sturm sind sie alle gleich, der Fürst, der Bettler und der Narr. Die Erlösung naht dem geschändeten Greise und der Wahnsinn umnachtet mitleidsvoll seine Sinne, wie Gloster IV, 6 sagt:

Besser toll sein,
dann wär' mein Denken von dem Gram geschieden.

So geht es auch Lear. Die Minderung seiner geistigen Fähigkeiten bedeutet eine Wohltat für ihn, sie ist Opium gegen seine seelische Qual und entrückt ihn dem Unerträglichen. Der Sturm rast weiter. Der wahnsinnige König, der Tollheit heuchelnde Edgar und der Narr irren umher. Furchtbare Worte ertönen, Anklagen gegen das Schicksal, Flüche aus gepreßter Menschenbrust, und dazwischen sinnlose Reden, Witze des Narren, Faseleien des Geistesgestörten. Der eine stammelt Fetzen aus alten Balladen, der andere

lallt Bruchstücke aus sinnlosen Liedern, der dritte hält ein Spottgericht über seine Feinde; seltsame Namen Pillicock, Smolkin, Flibbertiggibet, Hoptanz, Mahu, in die sich der Aberglaube und die Wahnvorstellungen von Jahrtausenden zusammendrängen, schlagen an unser Ohr: das Furchtbarste und Grausigste, das je die Phantasie eines Dichters erdacht, sinnvoller Unsinn, aus dem die Verzweiflung hervorklingt. Wollte Shakespeare in diesen jammervollen, zerlumpten Gestalten, die, zwischen Wahnsinn und Elend taumelnd, durch den Aufruhr der Elemente, in tiefster seelischer Not auf ihrem Pilgerpfad umherirren, ein Bild der Menschheit geben? Die Schilderung ist schauriger als die irgendeines Dantes schen Höllenkreises. Dort handelt es sich um Martern, die nur der rächende Zorn eines Gottes ersinnen kann, hier um Qualen, die Mensch dem Menschen bereitet, die unlösbar mit dem irdischen Sein verbunden sind.

Eine große Kühnheit des Dichters besteht darin, einen Helden in den Mittelpunkt des Dramas zu stellen, der vom dritten Akt an sich passiv verhält und in der zweiten Hälfte der Tragödie nur mit gebrochenem Denkvermögen auftritt. Der Wahnsinn durfte natürlich kein vollkommen sinnloser sein. Lear vermag zwar nicht mehr zu handeln, auch nicht mehr logisch zu überlegen, aber das Edelste in ihm, sein Gefühlsleben, bleibt unberührt, ja erfährt durch die Befreiung von der Vernunft eine Steigerung. Der Kreis seiner Vorstellungen konzentriert sich in das Gemüt. Wie er dem blinden Gloster erklärt, daß man ohne Augen sehen könne, „wie es in der Welt zugeht", so kann er es ohne Verstand wahrnehmen. Die furchtbaren an „Timon" erinnernden Anklagen gegen die Menschheit kommen IV, 6 aus dem Munde des Wahnsinnigen. Leben heißt Leiden:

Wenn wir die Luft nur wittern,
winseln und weinen wir.
Wir Neugeborenen weinen beim Betreten
der großen Narrenbühne.

Ein Ekel vor dem Dasein packt ihn, vor dem Mißbrauch der Macht, dem „Hund in Amt, dem man gehorcht", und vor allem

vor den geschlechtlichen Trieben des Menschen, die die Welt zum „Bereich des Teufels“ machen und mit Unflat erfüllen. Der Tolle spricht aus, was der Weise kaum zu denken wagt. Dazwischen tauchen in dem zerrütteten Gehirn Erinnerungen an die einstige Größe auf, und unklare Rachegedanken peitschen den Zorn des Unglücklichen zu neuer Wut empor. Er scheut sich, Cordelia vor die Augen zu treten, und mit Kränzen umwunden irrt das „zertrümmerte Meisterwerk der Schöpfung“ im Lande umher.

Selbst nach dem rührenden Wiedersehen mit der jüngsten Tochter erlangt er den Vollbesitz seines Verstandes nicht wieder. Die Macht des Wahnsinns ist zwar gebrochen, aber eine dumpfe Gleichgültigkeit bleibt, ein traumhaftes Hindämmern, das Lear gegen alle Erregungen abstumpft, soweit sie nicht mit seinem Lieblingskinde zusammenhängen. Nur an diesem Faden schwebt das Leben des Greises mit der Seele eines Kindes. Sieg oder Niederlage berühren ihn nicht mehr, die Gefangennahme macht keinen Eindruck; Cordelia weilt ja bei ihm im Kerker. Als man sie umbringt, kommt ein Rest der einstigen Kraft über den alten Mann und mit kindlich glücklichem Stolz rühmt er sich der Rachetat, die er an dem Mörder verrichtet hat. Zum letztenmal tritt der Greis mit der Leiche der jugendlichen Tochter im Arm auf, wie in Sophokles' „Antigone“ Kreon mit der seines Sohnes Hämon; sein altes, zähes Leben hat ihre blühenden Jahre überdauert. Was gilt ihm noch das Wiedersehen mit den treuen Freunden, was der Sieg der gerechten Sache? Die Stunde naht, die ihm die Erlösung von der „Folter dieser zähen Welt“ bringt. Selbst der treue Kent kann ihm kein längeres Dasein wünschen. Eine trügerische Hoffnung, Cordelia sei noch am Leben, verschönt die letzten Augenblicke Lears, dann tritt das „gelobte Ende“ ein und der größte aller Shakespeareschen Dulder hat ausgelitten:

> Ein armer Mensch, gezähmt durch Schicksalschläge,
> der durch die Schule selbstempfundnen Grams
> empfänglich ward für Mitleid.

Die Verse, in denen Edgar IV, 6 sein Los zusammenfaßt, würden als Grabschrift für Lear passen.

Parallel zu seinem Schicksal verläuft die Nebenhandlung, die Tragödie Glosters. Wie sein König, so konnte auch er in den Tagen des Glanzes nicht sehen und nahm den Schein, der ihm schmeichelte und behagte, für das Wesen. In seinem unehelichen Sohn schuf er sich selbst den Verderber. Wie es V, 3 heißt:

Der dunkle sünd'ge Ort, wo er ihn zeugte,
bracht' ihn um seine Augen.

In der Blindheit wird er sehend. Für ihn gilt das Gleiche wie für Lear:

Oft zeigt es sich,
daß uns Besitz zu sicher macht, Entbehrung
zur Wohltat wird.

Auch er wird durch das Erbarmen geläutert, das ihn in der Sturmesnacht aus dem Schoß der Üppigkeit zu seinem verstoßenen Herren führt. Als wahnsinniger Bettler verkleidet, leitet sein Sohn Edgar ihn auf den Pfad der Erkenntnis, „der Tolle den Blinden", und bringt ihn durch den vereitelten Selbstmordversuch zu der Einsicht, daß der Mensch ausharren muß in aller Not und Leiden. Darin gipfelt die Weisheit des Dramas (V, 2):

Dulden muß der Mensch
sein Scheiden aus der Welt wie seinen Eintritt.
Reif sein ist alles.

Mit dieser inneren Erleuchtung geht Gloster aus dem Leben, auch darin seinem königlichen Herren ähnlich, daß er sein besseres, einst verworfenes Kind in allen Prüfungen als echt erkannt hat.

Ein furchtbares Schicksal offenbart sich in der Tragödie. Bald zieht unser Herz sich in Bitterkeit zusammen und mit dem blinden Gloster erheben wir (IV, 1) die empörte Anklage:

Was Fliegen sind
mutwilligen Knaben, das sind wir den Göttern,
sie töten uns zum Spaß,

bald wieder jubeln wir mit Edgar auf: „Die Götter sind gerecht!"

Cordelia stirbt, Lear und Gloster dulden kaum auszudenkende Qualen, die Guten irren zersprengt umher, das Laster triumphiert; und wenn es endlich gestürzt wird, so droht ihm kaum ein schlimmeres Ende als den Besten nach namenlosen Leiden. Und doch fühlen wir, in all diesen Schrecknissen liegt eine große, erhabene Gerechtigkeit, vielleicht zu erhaben, als daß sie unserer beschränkten Anschauung erkennbar wäre. Ein katholischer Dichter würde durch einen Ausblick auf das Jenseits versöhnen, auf die Belohnung, die der Guten, die Strafe, die der Schuldigen harrt. Shakespeare kann das nicht. Lear hegt keine Hoffnung, Cordelia drüben wiederzufinden; sein entsetzliches fünffaches „Niemals" V, 3 löscht allen frommen Glauben auf eine andere Welt aus. Die Erde bildet das ausschließliche Bereich der Dichtung, der Tod zieht ihr eine unüberschreitbare Schranke. Was danach kommt, geht nur den Theologen an. Gibt es eine sittliche Weltordnung, so muß sie sich schon hier vollenden. Das ungeheure Schicksal, das sich in „Lear" vor unsern Augen abspielt, legt die Frage auf unsere Lippen. Sie beschäftigte auch den Dichter; und einer der besten englischen Forscher, Dowden, meint, er habe gerade, um sich freier über die letzten Dinge aussprechen zu können, den heidnischen Charakter des Stückes strenger festgehalten, als sonst in seiner Gewohnheit lag. Mit Ausnahme von Kent, der keine Philosophie braucht, nehmen alle Personen des Dramas Stellung zu der Frage nach dem Schicksal.

Edmund leugnet jede höhere Macht. Die Natur verehrt er als Göttin. Der freie Wille des Menschen bestimmt nach ihm allein dessen Schicksal. Darüber gibt es nichts als „Götter, die den Bastarden helfen", unsittliche Naturgewalten, in denen der Bedenkenloseste die beste Unterstützung findet. Und doch, als er besiegt zu Boden liegt, muß er V, 3 zugeben, daß „des Rades Umlauf vollbracht ist", daß die Gerechtigkeit gesiegt hat.

Gloster dagegen in seinem beschränkten Aberglauben führt I, 2 alles, was geschieht, auf den Einfluß der Sterne zurück. Sie sind die übermächtige, den Menschen zwingende Ursache der irdischen Ereignisse: ein bequemer Weg, sich selbst von aller Verantwortlich-

keit zu entlasten und alle Schuld auf das Schicksal zu schieben. Doch auch seine Überzeugung leidet Schiffbruch, Edgar hält ihm V, 3 entgegen:

Die Götter sind gerecht! Aus unsern Sünden
bereiten sie das Werkzeug uns zu strafen.

Er erblickt in allem das Walten einer sittlichen Macht, die mit gerechter Wage mißt und deren Sendungen, mögen sie gut oder böse sein, in Demut getragen werden müssen. Albanien stimmt ihm IV, 2 bei, als er Cornwalls rasches Ende erfährt:

Das zeigt, ihr waltet droben,
ihr Richter, die so schnell der Erde Freveln
die Rache senden.

Wie der seine, so ist auch der Glaube des Dieners, der der entsetzlichsten Tat der Tragödie, dem an Gloster begangenen Verbrechen, beiwohnt. Auch er stirbt III, 7 in der sicheren Erwartung, daß die Strafe des Verbrechers nicht ausbleiben kann.

Aber wie verhält sich das Schicksal, das sich in dem Drama offenbart, zu dieser Auffassung? Ist das Los Lears nicht ein Hohn auf den frommen Glauben? Wenn es eine Gerechtigkeit gibt, warum verhallt sein Flehen ungehört?

O Götter,
wenn ihr die Alten liebt, euer mildes Szepter
Gehorsam heiligt, wenn ihr selber alt seid,
macht es zu eurem Streit, schickt Hilfe mir!

Wie ist nach allem die Überzeugung des Dichters? Die Antwort ist nicht leicht. Shakespeare hat seine philosophische Anschauung niemals ausgesprochen, vielleicht eine solche nicht einmal gehabt. Bei dem Vorwiegen der poetischen Fähigkeiten darf man wohl annehmen, daß seine Vorstellung des Weltbildes und der letzten Zusammenhänge mehr dichterisch als streng wissenschaftlich geklärt war. Von der in „Richard III." herrschenden Vergeltungsidee entfernt er sich mit dem wachsenden Pessimismus der späteren Dramen immer mehr. Er betrachtet die Welt des Endlichen, wie sie sich seinem Blicke darbietet. Überall wüten hier Tod und Zerstörung,

Streit und Haß, Schuld und Verbrechen, Zerrüttung und Irrtümer; neben dem Plan- und Sinnvollen steht ein ungeheures Maß von Zweckwidrigem. Das Heer der Übel stürmt von allen Seiten auf die Menschheit an. Nicht der ewige Friede, sondern der ewige Kampf erscheint als das Endziel. Und diese Welt des Widerspruches soll der Ausfluß einer Unendlichkeit sein, die sich als das absolut Treffliche, das ungestört Gute, kurz als die klare Vernunft darstellt? Wie käme das harmonische Ganze dazu, sich in einem Teil so zwiespältig zu gestalten wie in dem irdischen Sein? Der umgekehrte Schluß liegt näher. Die Gegensätze zwischen Gut und Böse sind nicht nur hier vorhanden, sondern reichen bis in den Urgrund aller Dinge zurück. Das Unendliche besteht nicht in einem unerschütterlichen Beharren in ewiger Harmonie, sondern die Versöhnung der widerstreitenden Prinzipien wird auch dort nur durch den beständigen Kampf, durch die unaufhörliche Überwindung des Bösen herbeigeführt. Der Gedanke kann in eine Form gebracht werden, die der religiösen und der christlichen Auffassung durchaus entspricht. Auch die Übel sind ewiger Natur, und wie das Göttliche im Jenseits sie niederringen muß, um das Gute hervorzubringen, so fällt hienieden dem Menschen die Aufgabe zu, sich ihrer zu erwehren. Diesen Kampf hat er überall und immer auszufechten, sowohl in seinem äußeren Leben wie in dem eigenen Herzen. Wo etwas Positives vorhanden ist, da sind auch feindliche Gewalten am Werk; und gerade in ihrer Bekämpfung bewährt sich das Gute. Edgars Gestalt steht ganz unter dieser Auffassung. Nach den schwersten Leiden tritt er IV, 1 hoffnungsvoll in den Streit gegen das anscheinend übermächtige Böse ein:

> Das niedrigste, vom Glück verstoßne Wesen
> nährt immer Hoffnung noch, lebt nicht in Furcht.
> Der jammervollste Tausch ist der vom Besten;
> das Schlimmste kehrt zum Lachen einst zurück.

Cordelia, Albanien, Kent reichen ihm die helfende Hand. Der Kampf ist die Pflicht aller Guten. Es verschlägt nichts, wenn einer fällt, es kommt nicht darauf an, Sieger, sondern Kämpfer

zu sein, denn ein völliger Sieg ist überhaupt unmöglich. Trotzdem darf keiner aus der Reihe der Guten verzagen, sondern muß den Kampf mit Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit aufnehmen. Keiner, und wenn er auch nur zu einem kleinen Teil an dem Ringen mitwirken kann, darf sich vor der Zeit entfernen und sich wie Gloster durch Selbstmord seiner Pflicht entziehen. Auch der Dulder, wie Lear, ist ein Kämpfer. Das sittlich Große und Gerechte zeigt sich nicht darin, daß er die Strafe seiner entmenschten Töchter noch erlebt und eventuell den Thron wieder einnehmen könnte, sondern in dem königlichen Widerstand, den er dem Heer der Übel entgegensetzt. Alle verderblichen Kräfte haben sich gerade gegen ihn verschworen, und doch können sie ihn nicht überwinden; im Gegenteil, ihnen zum Trotz bricht sein Bild durch alle Prüfungen immer klarer und glänzender hindurch. In seiner inneren Erhebung offenbart sich das sittliche Weltenschicksal.

Kein Beweis steht zur Verfügung, daß Shakespeare sich klar zu dieser Anschauung bekannt habe; aber der Dichtung liegt sie zugrunde, und nur aus ihr läßt der Zwiespalt sich erklären, der zwischen Edgars und Albaniens Anerkennung der ewigen Gerechtigkeit und den äußeren Ereignissen gähnt. Die Lösung des Mißverhältnisses besteht darin, daß die sittlichen Mächte zwar das Böse nicht austilgen, denn das können sie nicht, da es ihnen in seinem ewigen Bestande gleicht, aber in jedem einzelnen Augenblicke überwinden. Mag „bestem Wollen auch schlimmster Lohn" zuteil werden, wie Cordelia sagt, so bezieht sich das nur auf den äußeren Erfolg, und nicht in ihm, sondern in dem Kampf liegt die Belohnung der Guten. Man mag diese Weltanschauung als pessimistisch bezeichnen, insofern sie die Übel als unausrottbar und unüberwindbar anerkennt: im letzten Grunde faßt sie die Welt doch als einen vernünftigen, zum guten Zwecke hinstrebenden Organismus auf und den Menschen trotz aller Leiden als einen berufenen Vorkämpfer zu diesem Ziele. Allerdings ist es ein strenges, melancholisches Ziel, das weder Glück noch Behagen noch Schönheit auf Erden zu finden hofft, sondern nur die Pflichterfüllung,

wie Edgar sie erkennt. Diese Anschauung entspricht aber dem ernsten Zuge, der die Eigenart der germanischen Poesie seit den ältesten Götterſagen, die der englischen Literatur von dem Beowulfliede an bildet. Unter dem grauen nordischen Himmel konnte nie die Freude am Leben wie unter Griechenlands lachender Sonne oder in dem milden Klima der Provence aufkommen. Das Dasein ist ernst; die Idee der Vergänglichkeit, die Vorstellung von der Nichtigkeit alles Irdischen, drängt sich dem sinnigen Betrachter auf. Die Natur befindet sich beständig in einem großen Streit zwischen Werden und Vergehen, zwischen der kurzen Blüte des Sommers und der langen Dauer des Winters, und als ein verzehrender Kampf stellt sich das Leben jedes einzelnen dar, als ein Kampf ohne Ende, ohne Aussicht auf dauernden Erfolg, der gerade deshalb die höchste Anspannung und die treueste Pflichterfüllung erfordert. Aus dieser ernsten, nordischen Weltanschauung heraus ein Kunstwerk zu gestalten, ist nur Shakespeare gelungen. Unsere deutschen Dichter stehen viel zu stark unter fremdem Einfluß, und zwar Schiller und Goethe unter dem der Antike, die Minnesänger unter dem der Franzosen und Provenzalen, als daß die germanische Eigenart voll zum Ausdruck käme. Darin liegt keine Herabsetzung ihrer Werke. Aber wenn der germanische Geist seine höchste Verkörperung sucht, so findet er sie nicht in Parsifal und Tristan, nicht in Iphigenie und Wallenstein, sondern in Hamlet und Macbeth, besonders aber in Lear.

Shakespeare lehnt in diesem Drama die schwächliche Idee der „poetischen Gerechtigkeit“ ausdrücklich ab. Seine Quellen enthielten sie; dort ist Cordelia siegreich und Lear besteigt den Thron aufs neue. Der Dichter verwarf die mechanische Vergeltungstheorie, weil sie seiner höheren Auffassung und seinen größeren Absichten nicht entsprach. Das bringt uns zu der schon im Anfang aufgeworfenen Frage zurück, ob wir in dieser Tragödie eine weitere, die eigentliche Handlung überschreitende symbolische Bedeutung zu suchen haben, in der Art von Goethes „Faust“ und Dantes „Komödie“, die in der Form eines Einzelschicksales das der Menschheit behandeln. An

sich ist es jedem unbenommen, den allgemein menschlichen Gehalt des Dramas in dieser Weise auszudehnen und in den beiden in Blindheit und Wahnsinn hilflos umhertappenden Greisen das Bild der auf der Erde irrenden Menschheit selbst zu sehen. Eine andere Frage ist es, ob wir damit der Absicht des Dichters nahe kommen. Das Verständnis der Tragödie erfordert eine solche Erweiterung nicht unbedingt, die zur Erklärung des „Faust" oder der „Komödie" unerläßlich ist. Die Handlung gibt an Klarheit der des „Macbeth" oder des „Othello" nichts nach; aber wir müssen bedenken, daß Shakespeare dem Mittelalter nicht fern stand, das die allegorische Ausdeutung eines Dichtwerkes liebte. Dante erklärt einen solchen zweiten Sinn neben dem buchstäblichen geradezu für eine Notwendigkeit. Unser Dichter war nicht frei von einer Neigung zu symbolischer Darstellung. Wir haben, um auf diese Seite seines Charakters hinzuweisen, länger als der künstlerische Wert erforderte, bei dem Gedicht „Phönix und Tauber" verweilen müssen; auch im „Sturm" drängt sich eine allegorische Auslegung auf. Es darf also nicht schlechtweg von der Hand gewiesen werden, daß auch in „Lear" eine solche Platz greifen kann. Manches spricht dafür, beispielsweise die selbst auf der altenglischen Bühne kaum darstellbare Szene IV, 6, die Glosters vermeintlichen Sprung von der Doverklippe enthält, bei dem er sein sündiges Teil zurückläßt. Ferner deuten die Einfachheit der Motive und der Charakteristik, die häufigen Vergleiche aus der Tierwelt, in die der Töchter unnatürliche Bosheit eingekleidet wird, die scharfe Scheidung zwischen Gut und Böse und der Aufruhr der Elemente, der dem in der moralischen Welt entspricht, auf eine solche Auslegung hin. Der Dichter selbst läßt es an verallgemeinernden Hinweisen nicht fehlen. Sie finden sich in den Sprüchen des Narren, in den Anklagen des Königs gegen die Götter, in der Behandlung des tollen bettelnden Edgar, der zum Sinnbild der unterdrückten, im Elend verkommenden Menschheit auswächst. Lears Los und das seines Leidensgefährten Gloster werden als vorbildlich für die Allgemeinheit, ihr Untergang als das „gelobte Ende", als der jüngste Tag der Menschheit dargestellt. Auch die

Wanderung des der Augen beraubten, auf den Arm seines unerkannten Sohnes gestützten Vaters zum Selbstmord, der Pilgerpfad des Blinden, der von dem Tollen geführt wird, scheint eine tiefere parabolische Weisheit zu enthalten, wie sie kein indischer Denker in bessere Form hätte kleiden können. Eine solche Deutung wird hier um so wahrscheinlicher, als der Vorgang selbst in der Handlung keine Begründung findet; denn an jeder anderen Stelle hätte sich Gloster auch ohne den beschwerlichen Marsch Gelegenheit zum Selbstmord geboten. Gegen eine allegorische Auffassung des „Lear" fällt allerdings die Doppelhandlung ins Gewicht. Die Menschheit kann nur eine einheitliche sein und nur in einer Gestalt personifiziert werden. Faust und Dantes Höllenwanderer vertragen wohl einen Versucher oder Lehrer neben sich, aber keinen Reisegenossen. Die Frage darf unentschieden bleiben. Das Drama gewinnt durch eine solche erweiternde Auslegung nicht an poetischem Wert, und sein allgemein menschlicher Gehalt erfährt durch sie keine Steigerung. Und gerade er ist es, der diese Dichtung zu dem großartigsten und umfassendsten Werke Shakespeares erhebt, wenn auch ihre Vorzüge, die Überfülle der Gedanken, die Tiefe der Konzeption und die Schrankenlosigkeit der dargestellten Entwickelung, der Tragödie als dramatischem Gebilde und Theaterstück zum Nachteil gereichen.

„Lear" ist für ein solches zu gewaltig und sprengt den engen Rahmen der Bühne. Nicht nur durch die übergroße Zahl der leitenden Personen, der schon gedacht wurde, sondern auch durch den Reichtum der Handlung leidet das Stück an Überlastung. Wichtige Vorgänge müssen in knappster Form erledigt werden, in einer Kürze, die häufig ihrer Bedeutung nicht entspricht. Die entscheidende Schlacht zwischen Engländern und Franzosen spielt sich in einigen Sekunden zwischen zwei kurzen Reden Edgars V, 2 ab; sein Zweikampf mit dem Bruder Edmund, der den Sieg der guten Sache bringt, erfährt nicht die ihm gebührende Würdigung. Die Motivierung fehlt oft gänzlich; es bleibt z. B. unerklärt, warum Kent noch nicht erkannt sein will, nachdem er Cordelia erreicht hat, und warum Edgar sich vor dem blinden Vater so lange verborgen

hält. Gonerils, Regans und Glosters Ende werden in einer Kürze vorgebracht, die im umgekehrten Verhältnis zu der Bedeutung der Personen im Drama steht. Es sind „Nebensachen", wie Albanien bei der Nachricht von Edmunds Tod V, 3 erklärt. Ja, das Schicksal des Narren wird ganz übergangen, und nur aus seinem Fehlen in den beiden letzten Akten läßt sich schließen, daß er an gebrochenem Herzen gestorben ist. Shakespeares Interesse beschäftigte sich so stark mit der Hauptsache, daß ihm weder Zeit noch Raum für die Kleinigkeiten blieb. Technisch kann „Lear" keinesfalls als das beste unter seinen Dramen bezeichnet werden, wohl aber trotz der kleinen Ausstellungen als die großartigste seiner Dichtungen.

Über die Aufnahme, die die Tragödie bei den Zeitgenossen fand, ist keine Nachricht auf uns gekommen. Nur daß Burbage in der Hauptrolle seinen alten Ruhm bewährte, geht aus der ihm nach seinem Tode gewidmeten Elegie hervor. Auch am Hofe ward das Drama gegeben, und in Deutschland führten englische Komödianten schon 1626 einen „Lear, König von Engelandt" auf. Nach dem Titel läßt es sich nicht entscheiden, ob es das ältere Werk oder das unseres Dichters war. Da die Gesellschaft aber auch einen „Hamlet", „Romeo" und „Cäsar" auf dem Repertoire hatte, so spricht alles dafür, daß es sich um Shakespeares Drama handelt. Im Jahre 1680 kam ein Engländer Tate mit einer Bearbeitung der Tragödie heraus, die einen glücklichen Schluß bringt. Lear wird dort wieder in seine Herrschaft eingesetzt und Edgar reicht Cordelia die Hand zum ehelichen Bunde. Den unter dem Einfluß des manierlichen französischen Dramas stehenden Angehörigen der Restauration klang der ursprüngliche Text zu grausig, sie wollten ihren Glauben an die poetische Gerechtigkeit befriedigt sehen. Die großen Schauspieler Kemble, Garrick, Kean und ebenso Schröder in Deutschland spielten das Drama in dieser abgeänderten Form, und erst 1838 wurde der ursprüngliche Schluß in England wieder auf die Bühne gebracht. Eine Kritik verdient diese Bearbeitung heute nicht mehr, da sie für uns erledigt ist, und wir brauchen uns gegen sie nicht mehr mit so scharfen Worten zu wenden, wie

einst Schlegel und Charles Lamb dies- und jenseits des Kanales. Ebenso wie die Schröderſche Umgeſtaltung des „Hamlet“, in der der Prinz am Leben bleibt, hatte die „Lears“ eine Bedeutung für ihre Zeit und in dieſem Sinne auch ein gewiſſes Verdienſt. Das ſchwachnervige Jahrhundert mußte ſich erſt allmählich wieder an Shakeſpeares Großartigkeit gewöhnen, an ſeine tiefernſte Weltauffaſſung, die mit dem Optimismus der Aufklärung unvereinbar war, gleich einem aus dem Schlaf Erweckten, der das volle Licht der Sonne nicht mit einem Male vertragen kann.

„Macbeth“ iſt die dritte der großen Tragödien, die ſich Jahr auf Jahr, Schlag auf Schlag, eine die andere überbietend, folgten. Die ſubjektiven Momente, die „Hamlet“ und „Lear“ eine beſondere Anziehung verleihen, treten in dem neuen Drama zurück. Dadurch wird zwar die perſönliche Bedeutung des Stückes für den Dichter gemindert, aber dieſe Minderung kommt dem Trauerſpiel als Kunſtwerk zugute. Shakeſpeare gibt hier nicht ſoviel von ſeinem eigenſten Weſen, ſondern ſteht den Ereigniſſen objektiver gegenüber, aber gerade dadurch behält er die techniſche Seite ſeines Schaffens ſtärker im Auge. „Macbeth“ iſt als Drama das Vollendetſte, was der Dichter hervorgebracht hat. Die einheitliche Handlung ſpielt ſich in der denkbar knappſten Form ab; kein überflüſſiges Wort iſt vorhanden; die Ereigniſſe drängen ſich in gewaltiger Steigerung bis zu der Kataſtrophe. Jedoch kommt jede Einzelheit zu ihrem guten Recht. Nur die eine die Unterredung zwiſchen Malcolm und Macduff enthaltende dritte Szene des vierten Aktes wirkt durch ihre Länge im Verhältnis zu dem ſonſt eingeſchlagenen Tempo ſchleppend. Es wäre möglich, daß die Tragödie, deren Text in einem mangelhaften Zuſtand überliefert iſt, uns nur in einer verkürzten Bühnenbearbeitung vorläge, bei der bloß dieſe eine Szene in ihrer urſprünglichen Ausdehnung ſtehen geblieben iſt. Sie beſaß durch die Fülle der politiſchen Anſpielungen ein beſonderes Intereſſe für die Zeitgenoſſen des Dichters. Wie dem auch ſei, das Drama iſt bei weitem die kürzeſte unter Shakeſpeares Tragödien.

Mit der Thronbesteigung Jakobs wuchs das Interesse der Engländer für das benachbarte Schottland, das nun nach langjähriger Feindschaft durch die Person des Fürsten mit dem südlichen Staat zu einem Reiche verbunden war. Die alten Chroniken wurden studiert, und besonders die Geschichte des Stuartschen Hauses bis zu ihren Anfängen verfolgt, bis zu dem Stammhalter Banquo. Er war nach der Überlieferung mit dem historischen Macbeth in die Verschwörung gegen Duncan verwickelt; aber wenn es galt, die Männer der Vergangenheit auf die Bühne zu bringen, so durften die Schauspieler des Königs den Ahnherrn ihres Patrons auf keinen Fall als Mörder auftreten lassen. Hier war der Dichter gezwungen, von seinen Quellen, der Chronik Holinsheds, abzuweichen: eine besondere Rücksicht auf Jakob I., die auch an anderen Stellen des Stückes zum Ausdruck gelangt. Die sieben Könige aus dem Stamme Banquos, die Macbeth in der Zauberhöhle der Hexen IV, 1 erblickt, sind die Vorgänger des regierenden Herrschers auf dem schottischen Thron, er selber der achte, der „zwei Reichsäpfel und drei Szepter" in seiner Hand vereinigt. Auch die Einführung der Hexen, die allerdings schon in der Chronik vorkommen und auch sonst einer literarischen Moderichtung entsprachen, geht auf eine Neigung des Monarchen zurück. Er selbst war schriftstellerisch auf diesem Gebiete des Aberglaubens tätig und schrieb im Jahre 1599 eine „Dämonologie", in der er sich zu dem Hexenglauben bekannte und die ketzerischen Zweifel Reginald Scots bekämpfte, aus dessen „Entschleierung der Hexenkunst" von 1584 Shakespeare seinen Zauberapparat entlehnt hat. Schon die Oxforder machten sich 1605 den allerhöchsten Aberglauben zunutze und ließen durch drei als Hexen verkleidete Studenten den Landesherrn bei seinem Einzug in die Stadt mit lateinischen Versen begrüßen. Im Jahre vorher hatte er ein strenges Edikt gegen diese Teufelinnen losgelassen, dem so manches alte Weib in England und Schottland zum Opfer fiel. Es bereitete Jakob offenbar Vergnügen, seinen Aberglauben, wenn nicht auf wirkliche, so doch auf Theaterhexen stützen zu können. In dem königlichen Irrwahn ist die äußere Veranlassung zur Ein-

führung der Schicksalschwestern in Shakespeares Werk zu finden. Diese Momente gestatten, die Entstehung „Macbeths“ mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1606 anzusetzen, eine Datierung, die durch stilistische und metrische Zeugnisse, sowie durch einige Anspielungen bestätigt wird. Die lallenden Reden des Pförtners II, 3 beziehen sich auf den außergewöhnlich fruchtbaren Sommer 1606 mit seinem starken Überfluß an Korn und Gerste, und in einem anonymen Drama, das dem folgenden Jahre angehört, findet sich eine Bemerkung, die auf die Erscheinung von Banquos Geist bezogen werden muß. Es unterliegt somit keinem Zweifel, daß „Macbeth“ 1607 vorhanden war. Eine Aufführung, von der wir wissen, fand zwar erst 1610 statt, aber diese Vorstellung, von der ein berühmter Quacksalber Dr. Forman in seinem Tagebuch berichtet, kann unmöglich die erste gewesen sein, sondern war eine spätere Wiederaufnahme des offenbar beliebten Dramas.

Schon daraus läßt sich entnehmen, daß das Stück einen großen Erfolg auf der Bühne errang. Zweifellos wurde es auch am Hofe gegeben, für den es nach seiner ganzen Anlage bestimmt war; und wenn die Angabe eines älteren Shakespearebiographen auf Wahrheit beruht, daß der Dichter ein eigenhändiges Dankschreiben von seinem König erhalten habe, so wird ihm diese Auszeichnung wohl nach der Aufführung des „Macbeth“ zuteil geworden sein. Trotzdem ist bei Lebzeiten des Verfassers kein Druck des erfolgreichen Werkes an die Öffentlichkeit gekommen: das Trauerspiel erschien zum erstenmal nach seinem Tode in der Gesamtausgabe von 1623.

Innerlich schließt „Macbeth“ sich eng an „Lear“ an. Beide Stücke sind erfüllt von unerhörtestem Undank und schändlichsten Verbrechen, denen ein gütiger, milder Greis zum Opfer fällt, Gewalttaten, die um so furchtbarer wirken, als sie unter Zerreißung der heiligsten Bande verübt werden, hier der Familie, dort des Gastrechts. Lady Macbeth erinnert an Goneril und Regan und wie in dem vorhergehenden Drama, so wiederholt sich auch in „Macbeth“ die Erscheinung, daß der unnatürliche Frevel einen

Widerhall in dem Aufruhr der Elemente findet. Das Licht selber verbirgt sich (II, 4), um das Gräßliche nicht sehen zu müssen:

> Der Himmel, von der Menschen Spiel erregt,
> dräut dieser blut'gen Bühne. Die Uhr zeigt Tag,
> doch dunkle Nacht verdeckt die Wanderlampe.
> Ist's Sieg der Nacht, ist es die Scham des Tages,
> daß Finsternis begräbt der Erde Antlitz?

In beiden Tragödien genießt das Verbrechen eine kurze Zeit des Triumphes, bis die moralische Reaktion einsetzt. Der Unterschied besteht nur darin, daß in „Lear" ein ganzes Geschlecht in Verkommenheit versunken ist, während in „Macbeth" die blutigen Greuel das Werk eines einzelnen bilden. Die Welt selbst bietet hier nicht den trostlosen Anblick wie in dem vorhergehenden Drama, und nur für kurze Zeit wird der sittliche Geist der Ordnung durch das Verbrechen bedroht. Die Grundstimmung klingt hoffnungsvoller. Doch diese Aufhellung ergab sich aus dem Stoffe, nicht aus einer Wandlung in der Anschauung des Dichters, der seinerseits nichts zur Milderung des Furchtbaren getan hat. Die verbrecherische Natur des Helden erzeugte mit Notwendigkeit den moralischen Charakter des Gegenspieles, während die Rollen sich im „Lear" umkehren und der Kampf zwischen gut und böse mit veränderter Parteistellung geführt wird.

Das Drama beginnt mit dem Auftreten der Hexen, die schon durch diese Stellung ähnlich wie der Geist in „Hamlet" und die intriganten Künste Jagos in „Othello" als die treibende Kraft der Tragödie dargetan werden. Nicht nur König Jakob, sondern die meisten Zeitgenossen des Dichters glaubten an die Spukgestalten; das siebzehnte Jahrhundert brachte die Blütezeit der Hexenprozesse. Ob Shakespeare zu den Gläubigen gehörte? ob er von der Möglichkeit übernatürlicher Zusammenhänge überzeugt war? Durch Hamlets Mund tut er den oft zitierten Ausspruch:

> Es gibt mehr Ding im Himmel und auf Erden,
> als eure Schulweisheit sich träumt.

Der alte Lafeu in „Ende gut, alles gut“ II, 3 äußert in ähnlicher Weise: „Man sagt, es geschehen keine Wunder mehr, und unsere Philosophen sind dazu da, die übernatürlichen und unergründlichen Dinge alltäglich und trivial zu machen. Daher kommt es, daß wir mit Schrecknissen Scherz treiben und uns hinter scheinbares Wissen verschanzen, wo wir uns vor einer unbekannten Gewalt fürchten sollten.“ Auch Gloster mißtraut in „Lear“ I, 2 den rationalistischen Auslegungen, die die Wissenschaft für die seltsamsten Naturerscheinungen bereit hält. Gerade bei den größten Geistern stoßen wir häufig auf einen Hang zur Mystik: Goethe besaß ihn, und selbst Kant, der Philosoph der Aufklärung, verfolgte mit dauerndem Interesse die angeblichen Offenbarungen des Theosophen Swedenborg. Gerade die Männer, denen die ganze Kleinheit dieser Welt aufgegangen ist, suchen nach größeren Zusammenhängen, und aus der Klarheit erwächst die Sehnsucht nach dem Unerklärlichen. Die grobe Form des Hexenglaubens hat diese Neigung bei Shakespeare sicher nicht angenommen: aber selbst wenn sie in irgendeiner anderen Art aufgetreten wäre, müßten wir uns hüten, über mittelalterlichen Unverstand zu deklamieren. Im Reich der Dichtung führen die phantastischen Gestalten auf jeden Fall eine berechtigte Existenz, und nur darauf kommt es in dem Drama an, nicht auf die persönliche Überzeugung des Verfassers. Ob gläubig oder nicht: den Schauern, die von diesen Hexen ausgehen, kann sich keiner entziehen, der aufgeklärte Rationalist von heute so wenig wie die unter der vollen Wirkung ihres Aberglaubens stehenden Zeitgenossen des Dichters.

Die gespensterhafte Erscheinung gibt den Auftakt zu dem geheimnisvollen Grausen, dem übernatürlichen Bangen, durch die die Tragödie „Macbeth“ den mächtigen, erschütternden Eindruck hervorruft. Nicht nur diese, sondern auch die jenseitige Welt bebt vor Entsetzen. Donner und Blitz begleiten die Tänze und den wirren Singsang der Hexen, Wunder und Zeichen geschehen nach der unerhörten Bluttat, die Toten steigen aus den Gräbern herauf und verfolgen den Mörder, die Schlafenden finden keine Ruhe und stöhnen traumwandelnd unter der Last des schuldigen Gewissens.

Die Stimmung ist meisterhaft durch das Drama hindurch festgehalten, eine Mischung von höllischem Zauberwerk und furchtbarstem irdischen Frevel, die beide nur in dem Grauen der Finsternis ihr Wesen treiben dürfen. Die wichtigsten Szenen des Stückes spielen bei Nacht, der Zeit, von der es II, 1 heißt:

Jetzt auf der halben Welt
scheint die Natur tot und verruchte Träume
stehlen sich durch des Schlafes Vorhang, Hexen
begehn den Dienst der bleichen Hekate;
der hagre Mond, geweckt von seiner Schildwacht,
dem Wolf, der ihm die Stunden heult, schleicht leise
mit des Tarquinius brünstig weiten Schritten
zu seiner Untat hin wie ein Gespenst.

Duncans Ermordung mit den schreckerfüllten Dialogen vor und nach der Tat, Banquos Fall, das Schlafwandeln der Lady, die bedeutendsten Ereignisse des Stückes, begeben sich in der Dunkelheit. Wie Schatten, wie Ausgeburten eines entsetzlichen Alpdruckes, huschen die Gestalten der Mörder vorüber. Was hier geschieht, darf sich nicht an das Licht des Tages wagen. Vor dem zweiten Mord ruft selbst der Frevler III, 2 die alles verhüllende Finsternis herbei:

Komm, Nacht,
du Blenderin, verschließ mit deiner Binde
des mitleidvollen Tages mildes Auge!
. . . . . .
Das Licht wird trüb,
die Krähe lenkt den Flug zum krächzenden Genist;
des guten Tags Geschöpfe gehn zur Ruh',
das Nachtgezücht stürmt seiner Beute zu.

Selbst der Tag ist in der Tragödie grau, fahl und düster; die Sonne verbirgt sich vor den grausigen Taten. Nur einmal, als der ahnungslose Duncan das Schloß seiner Mörder betritt, strahlt sie hell hernieder, dann wird es trübe und trüber; das geisterhafte Zwielicht kommt, die Nacht breitet über unaussprechbare Verbrechen ihren Mantel aus, bis endlich nach dem Fall des Frevlers das Licht eines neuen Tages über der gereinigten Erde aufgeht.

Das Grausen wird durch das geheimnisvolle Flüstern, das unbestimmte Raunen vor den Bluttaten verstärkt. Halbe Andeutungen und hastige Worte erhöhen das Schauerliche der Stimmung und den Eindruck der schrecklichen Ereignisse, die keines Menschen Lippe auszusprechen wagt. Selbst Lady Macbeths unerschrockener Mund verstummt vor dem Gräßlichen. „Duncan soll besorgt sein", „er ist daran", „der Plan", „die Tat" oder gar nur „es" sind die umschreibenden Ausdrücke, die die Verbrecher für das Unsagbare gebrauchen. Der zweite Mord an Banquo ist so furchtbar, daß Macbeth ihn seiner Genossin an dem ersten Verbrechen nicht laut zu bekennen wagt. Sein „liebes Täubchen" soll „unschuldig" bleiben, als ob die erste Untat nichts gegen den neuen Frevel wäre. Seine Lippe sträubt sich gegen das Eingeständnis des geplanten Verbrechens, und nur geheimnisvoll deutet er es III, 2 an:

Eh' die Fledermaus
geendet ihren klösterlichen Flug;
eh' auf den Ruf der dunklen Hekate
der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
sein gähnend Nachtgeläut beendet hat,
ist eine schreckensvolle Tat geschehn.

Nur eine Unterbrechung erleidet die Stimmung des geheimnisvollen Grausens durch den Monolog des Pförtners nach dem an Duncan vollzogenen Mord. Er bildet den einzigen komischen Bestandteil des Dramas. Aber harmlose Späße wie die Witze der naschenden Diener und die Stichelreden der um ihren Lohn getäuschten Musikanten aus „Romeo und Julia" wären in dieser Tragödie nicht am Platz gewesen. In den lallenden Sätzen des Trunkenboldes liegt eine groteske Komik, die, dem Entsetzlichen nahe verwandt, nicht nur kein Gelächter erregt, sondern das Furchtbare zur höchsten Wirkung steigert. Trotzdem sind seine Worte als Störung empfunden worden. Schiller ersetzte sie in seiner Bearbeitung des „Macbeth" durch ein frommes Morgenlied. Die Änderung wirkt nicht glücklich. Man kann den Knorren und Kanten eines Eichbaumes nicht die weiche Rundung eines Palmenwedels geben. Statt

einer Verbesserung kommt eine Abschwächung heraus. Die Spannung hat den Höhepunkt erreicht, das Gräßlichste ist geschehen; ein Augenblick der Ruhe, eine Pause zum Aufatmen muß eintreten, ehe die Handlung weitergeht. Der Mord ist getan, die Außenwelt erwacht. Sie klopft an das Tor wie an das Gewissen der Mörder. Der Pförtner läßt sie ein, der arme Schelm, der sich behaglich betrunken hat, während wenige Schritte von ihm ein König hingeschlachtet wurde. Welche Ironie liegt in dem engen Nebeneinander des Furchtbarsten und des Gewöhnlichsten! Er ist wirklich in der verstrichenen Nacht der Wächter an der Höllenpforte gewesen, wie er in seinen trunkenen Späßen lallt. Trotz der himmelschreienden Tat geht das Alltagsleben weiter, und gerade der Vertreter des Alltäglichen ist berufen, der Vergeltung das Tor zu öffnen, Schuld und Sühne, Unschuld und Verbrechen zusammenzuführen. Wie die Wahrheit im „Hamlet" zu den verachteten Schauspielern flüchten mußte, so hier die ausgesperrte Gerechtigkeit zu dem armen Teufel von Pförtner.

Die ganze Weltordnung ist auf den Kopf gestellt. Wie der Tag zur Finsternis, so verwandelt sich Größe in Schande, Tugend in Verbrechen. Die Spukgestalten der Hölle dürfen sich wieder an das Licht wagen, die Edelsten fallen, und der Frevel entstellt das Antlitz der Erde.

Schön ist häßlich, häßlich schön.

In diesem Zauberspruch der Hexen I, 1 liegt der Grundton des Werkes, der das Ungeheuerliche der dramatischen Vorgänge zu einem Triumphgesang der Nachtkobolde über die Verworfenheit der gottähnlichen Geschöpfe zusammenfaßt.

Die Bedeutung der Hexen ist entscheidend für die Auffassung des Dramas. Von ihrer Wirksamkeit hängt es ab, ob Macbeth aus sich selber heraus oder unter dem Zwange eines fremden Einflusses handelt, ob das Stück sich als eine Charakter- oder Schicksaltragödie darstellt. Es leuchtet ein, daß die drei Spukgestalten mehr als Objektivierungen der ehrgeizigen Gedanken des Helden sind: denn sie stehen leibhaftig vor ihm und sind nicht nur ihm, sondern auch seinem Genossen sichtbar. Sie wissen auch mehr, als den beiden

Männern in dem Augenblick bekannt sein kann, und verkünden ihnen in ferner Zukunft liegende Ereignisse. Das ältere klassizistische Drama, nicht nur in England sondern auch in Italien und Frankreich, liebte es, in Nachahmung Senecas, durch allegorische Gestalten wie Furien oder Rachegöttinnen die Handlung einzuleiten oder prophetisch vorauszusagen. Sie thronen über den Menschen, ohne unmittelbar über sie Macht zu besitzen, und freuen sich des Bösen, das geschieht, ohne es selber hervorzurufen. Von diesen mythologischen Wesen zu den Hexen, den Erzeugnissen eines volkstümlichen Aberglaubens, war der Weg nicht weit. In Italien griff schon der Dichter Grazzini auf sie zurück, sie sind bösartige Wesen, die auf Ziegen, Wölfen, Bären zur Teufelshochzeit von Benevent reiten, die Gestalt von Katzen annehmen, das Blut aus den Adern saugen und ähnliche Streiche verrichten. Auch Shakespeare benutzte die populären Vorstellungen seiner Zeit und schilderte danach seine Hexen, nur bei der Obersten ihrer Zunft, bei Hekate, schleichen sich einige aus der Mythologie des Altertums entlehnte Vorstellungen ein. Die drei Hexen erscheinen äußerlich „runzelig, welk, wild in ihrer Tracht", ungleich den Bewohnern unserer Erde, als alte Weiber mit verschrumpften Lippen, faltigen Fingern und langen Bärten, wie die dicke Frau von Brentford, deren Rolle der verkleidete Falstaff in den „Lustigen Weibern" spielen muß. Sie verfügen über ein gewisses Maß übermenschlicher Kraft, aber nur innerhalb bestimmter Grenzen; sie können wohl ein Schiff verschlagen, den Schlaf verscheuchen, Schweine würgen und ähnliche Kunststücke verüben, aber nicht ein Boot vernichten oder einen Menschen töten. Außerdem besitzen sie eine vorausschauende Kenntnis der zukünftigen Ereignisse. Schicksalsschwestern nennt sie Macbeth, mehr in der Vorahnung, daß sie sein Schicksal bestimmen, als daß sie wirklich den Lauf der Welt leiteten. Es sind kleine, untergeordnete Geister der Hölle, die der Teufel zu seinen Zwecken benutzt. In Schillers Übersetzung spielen sie eine erhabenere Rolle, dort sind sie ins „Riesenhafte und Schreckliche" emporgewachsen, aus alten Vetteln zu Göttinnen geworden, zu Vertreterinnen des

idealisierten Bösen. Statt der unreinen Redensarten und der wüsten Beschwörungsformeln des Originals erzählen sie eine echt Schillersche Ballade, im Ideengehalt dem „Ringe des Polykrates“ ähnlich. In antiker Klarheit, mit „bedeutenden“ Bewegungen treten sie auf, nicht umgeben von einem nebelhaften Wust mittelalterlichen Aberglaubens, dem Lebenselement der Hexen in der Volkssage. Und doch haben gerade die Zaubergestalten Schiller zur Übertragung des „Macbeth“ bestimmt. Er glaubte in ihnen ein modernes Gegenstück zu der griechischen Schicksalsidee zu finden, die er vergebens in dem Sternenglauben Wallensteins, in der göttlichen Mission der Jungfrau oder in dem über Maria Stuart schwebenden Todesurteil nachzubilden versuchte. Doch damit haben die Hexen nichts zu tun, sie sind keine Nornen und keine Parzen, die am Webstuhl der Zeit sitzen. Wenn das Schicksal der Alten sich im Orakel offenbart, so verkündet es Ereignisse, die unvermeidlich und unabhängig von dem Wollen und Handeln des Menschen eintreffen müssen. Dies Verhängnis besitzt einen moralischen Charakter überhaupt nicht, es ist weder gut noch böse, sondern nur objektiv schädlich oder wohltuend. Die Antiken kennen den Begriff der Sünde nicht und damit auch nicht die Verlockung zur Sünde. Gerade auf ihr beruht die Bedeutung der Hexen; als Versucherinnen zum Bösen wurzeln sie in dem Boden des Christentums. Durch die Versuchung wird der Mensch aber nicht einer außerweltlichen Macht sklavisch unterworfen, sondern nur zu einer Entscheidung zwischen zwei verschiedenen Möglichkeiten herausgefordert. Das griechische Schicksal erfüllt sich ohne, ja gegen den Willen des Handelnden; die Voraussagungen der Hexen treten nur dadurch ein, daß Macbeth ihren Verlockungen nachgibt. Das christliche Volksmärchen stimmt mit dieser Auffassung überein. Wenn dort einem Menschen ein zukünftiger Erfolg verkündet wird, so heißt das nicht, daß er sich abwartend auf die lange Bank legen soll, sondern daß seine Bemühungen ihm zu einem bestimmten Ziele verhelfen werden. Es ist derselbe Unterschied, den die Theodiceen zwischen dem göttlichen Vorauswissen und Vorausbestimmen machen. Die Allwissenheit

des Schöpfers kennt die kommenden Ereignisse; aber diese Kenntnis versetzt den Menschen nicht in eine Zwangslage, daß er eine festgelegte Tat begehen müßte, sondern soll ihm sogar die freie, von seiner Vernunft abhängige Willensbestimmung lassen. In ähnlicher Weise wissen die Hexen wohl, was eintreten wird; aber es liegt nicht in ihrer Macht, das Bekannte herbeizuführen, sondern in der sündigen Natur des Menschen, der ihrer Verlockung keinen Widerstand entgegensetzt. Macbeth selbst fühlt sich durch sie nicht gebunden; er schilt V, 8 wohl das Gaukelspiel der Hölle,

die uns mit doppelsinn'ger Rede trügt,
die das gegebne Wort dem Ohre hält,
und es der Hoffnung bricht;

aber seine Schuld wälzt er nicht auf die Hexen ab, wie Ödipus mit Recht auf das heimtückische Schicksal. Der moderne Held weiß, daß er selbst sein irdisches und himmlisches Teil in die Schanze schlägt und daß er ungeschmälert die Verantwortung für seine Taten zu tragen hat.

Die Hexen verkünden I, 3 den beiden Feldherrn drei in der Zukunft liegende Tatsachen, und zwar Macbeth die Ernennung zum Than von Cawdor und die Erhebung auf den Thron, Banquo die Nachricht, daß seine Kinder Könige sein werden. Die Weissagung, die durch die sofortige Erfüllung eines Teiles an Glaubhaftigkeit gewinnt, kommt dem Ehrgeiz beider Männer auf halbem Wege entgegen und trifft ihre geheimsten Gedanken. Rücksichten auf den regierenden Monarchen und ebenso dramatische Gründe verboten zwar, Banquo in den Mord zu verstricken, aber sehr schmeichelhaft fällt das Bild von Jakobs Ahnherrn trotzdem nicht aus. Sein Verhalten unterscheidet sich von dem Macbeths nur dadurch, daß er nach der Art des ihn betreffenden Teiles der Prophezeiung nichts zu ihrer Durchsetzung tun kann. Aber frei von Schuld bleibt er trotzdem nicht. Er sieht in Macbeth den Sturmbock, der seinem Geschlecht die Bahn brechen soll, und darnach richtet er sein Verhalten. Wenn jemand den Mörder Duncans kennen muß, so ist es Banquo als der einzige Augenzeuge der Hexenszene, aber gerade er

hängt am treuesten an dem Königsmörder. Als die Besprechung der Großen am Morgen nach der Bluttat II, 3 durch Macduff eine für jenen unangenehme Wendung nimmt, greift Banquo ein und bricht die Verhandlung ab. Er, der zweite Mann im Reiche, dem es in erster Linie zukäme, den jugendlichen Söhnen Duncans zu ihrem Rechte zu verhelfen, schützt sie nicht gegen Macbeths Anschuldigung des Vatermordes, sondern „unauflöslich bleibt seine Pflicht an ihn geknüpft", obgleich er ahnt, in Wirklichkeit sogar weiß und wissen muß, daß sein Genosse „schändlich darum spielte". Die Hoffnung hält ihn fest, daß mit dem einen Teil des Orakels auch die andere ihn berührende Hälfte eintreffen werde. Banquo verstrickt sich in schwere Schuld, ohne äußerlich ein Verbrechen zu begehen. Auch er erwartet die Erfüllung des Orakels nicht von einer glücklichen Fügung, sondern von einem selbständigen Entschluß, wenn nötig von einer Gewalttat, nur daß er sie nicht selber vollbringen kann, sondern aus der eines anderen Vorteil zu ziehen hofft.

In noch höherem Maße gilt dasselbe von Macbeth. Die Hexen kommen nur seinen eigenen ehrgeizigen Gedanken entgegen. Wenn sie wirklich den ersten Keim in seine Brust legten und zum ersten Male seine Hoffnungen auf die Krone erregten, so läge es für ihn nahe, den Erfolg abzuwarten. Than von Cawdor ist er ohne sein Zutun geworden, warum nicht König? Schottland ist keine Erbmonarchie, Duncan hat sich trotz seines Alters noch keinen Nachfolger erwählt; also der ruhmgekrönte Feldherr, der nebenbei durch Verwandtschaft dem regierenden Fürsten nahe steht, hätte gute Aussicht auf den Thron. Aber er denkt nicht daran, sich in dieser Weise zu bescheiden. Der böse Geist, der die Hexen beseelt, lebt schon in ihm, noch ehe sie auch nur einen Gruß an ihn gerichtet haben. Shakespeare hat das sehr fein angedeutet. Das erste Wort des auftretenden Macbeth I, 3: „So schön und häßlich sah ich keinen Tag" knüpft sinnfällig an den Spruch der drei Unholdinnen an: „Schön ist häßlich, häßlich schön". Dieselben Mächte beherrschen sie und ihn: Macbeth gehört bei seinem ersten Auftreten

schon dem Bösen an. Er weiß sofort, daß der einzige Weg zu dem von den Verführerinnen vorgespiegelten Erfolg durch Blut und Verbrechen geht. Die Untat steht sofort I, 3 als unumgänglich notwendig, als körperlich greifbar, wie etwas schon Geschehenes vor seinem Geist:

Dies Bild des Mordes, reine Phantasie,
erschüttert meine innre Welt so mächtig,
daß jede Tätigkeit erstickt in Ahnung,
und nichts ist, als was nicht ist.

Er lebt nur noch in der Anschauung der blutigen Tat und des durch sie zu erlangenden Erfolges. Macbeth wird von einer alles überwältigenden Einbildungskraft beherrscht, die sich in Aufregung bis zu Wahnvorstellungen steigert. Duncan aus dem Weg räumen, sich die Kronen aufs Haupt setzen: diese Träume umgaukeln ihn und diese Träume sind so intensiv, daß sie für ihn von der Wirklichkeit nicht mehr zu scheiden sind. Seine Phantasie kennt keine Schwierigkeiten. Er hört, daß Malcolm zum Thronfolger und Herzog von Cumberland ernannt wird, und schon ist I, 4 dessen Schicksal in seiner Vorstellung besiegelt. „Der Stein muß übersprungen sein." Er selbst bebt vor solchen Ausgeburten seines Hirnes zurück wie ein Erwachender vor einem schrecklichen Traum.

Sterne, bergt nur Licht!
Schaut meine schwarzen, tiefen Wünsche nicht!
Sieh, Auge, nicht die Hand; doch laß geschehn,
daß, wenn's geschah, das Auge scheut zu sehn.

Wie seine aufgepeitschte Phantasie ihm die Verwirklichung seines Ehrgeizes vorzaubert, so auch all das Furchtbare, was damit verbunden ist. Er weiß, daß er gemäß seiner innersten Natur den einen Mord, vielleicht sogar noch den zweiten an Malcolm begehen wird. Die Tat bricht unmittelbar aus seinem Charakter hervor und wird nicht durch die Hexen von außen in seine Brust hineingetragen. Aber dieser Macbeth ist trotz seines brennenden Ehrgeizes und seiner kriegerischen Tüchtigkeit ein Phantasiemensch, der nicht leicht den Weg in die Wirklichkeit findet. Wie Lady Macbeth

I, 5 sagt, muß ihr „großer Glamis“ jemand haben, der ihm zuruft:

Dies mußt du tun, wenn du das haben willst.

Er braucht jemand, der ihn auf die praktische Bahn lenkt, der ihn zum Vollzug des Geträumten anspornt. Das ist im ersten Akt das Amt der Hexen. Sie drängen sich an ihn und zeigen seinem Ehrgeiz, der sich seit langem mit Gedanken an die Krone trug, das Ziel in greifbarer Nähe. Sie bringen den Stein ins Rollen. Sie streuen nicht, wie es bei Schiller heißt, die böse Saat in die Brust des Menschen, sondern sie locken nur den verbrecherischen Gedanken, der bis dahin im Herzen lebte, heraus, sich in die Tat umzusetzen. Macbeth ist den Hexen gegenüber vollständig frei, unfrei nur sich selbst gegenüber. Nicht sie sind es, die ihn treiben, sondern seine eigene Leidenschaft. In demselben Verhältnis steht er zu seiner Frau, die Goethe mit Unrecht als die Überhexe bezeichnet hat.

Lady Macbeth ist weder die eingefleischte Urteufelin noch die liebevolle, beinahe gutmütige Gattin, die besonders Tieck aus ihr machen wollte. Dem Gemahl ist sie treu ergeben; überhaupt herrschen in dieser Ehe Neigung, Vertrauen und gegenseitige Achtung. Um die Gestalt zu verstehen, muß man die Stellung im Auge behalten, die die Frau dem Manne gegenüber bei Shakespeare einnimmt. Sie lebt nur für ihn und durch ihn, ohne Anspruch auf eigenes Glück, und spiegelt bei einer innigen ehelichen Verbindung nur sein in das Weibliche übertragenes Bild zurück. Ein solches Verhältnis besteht zwischen Brutus und Porzia, und nicht anders ist das zwischen Macbeth und der Lady. Sie teilt seinen Ehrgeiz und strebt nach der Krone, weil er sie sich wünscht. Seine Sehnsucht nach der Herrschaft muß befriedigt werden, und deshalb schrickt sie vor dem Äußersten nicht zurück. Der Mord war bei Macbeth bereits beschlossen, ehe die beiden Ehegatten überhaupt zusammentrafen; schon der Brief, den die Lady I, 5 nach der gewonnenen Schlacht empfängt, klärt die „Genossin seiner Größe“ über die Absichten ihres Mannes auf, und als beide sich begegnen, da kann

sie „wie in einem Buch seltsame Dinge auf seinem Angesicht lesen". Sie kennt seinen Willen und nun übernimmt sie es, die letzten seelischen Widerstände zu überwinden, die sich bei dem Manne unmittelbar vor der Tat regen. Sie widerlegt alle seine Einwände, von denen sie weiß, daß er sie nur erhebt, um sie widerlegen zu lassen. An ihrer Energie soll er sich aufrichten, und um seinen Mut zu stählen, versteigt sie sich I, 7 zu den entsetzlichen Worten:

Ich hab gesäugt und weiß,
wie süß die Liebe zu dem Kind ist, das man stillt.
Ich hätt', indem es mir ins Auge lachte,
die Brust gerissen aus den weichen Kiefern
und ihm das Hirn herausgeschmettert, hätt'
ich so geschworen, wie du dieses schwurst.

Die Rede ist keine Bravade, sondern Lady Macbeth fühlt im Augenblick die leidenschaftliche Energie wirklich. Mit dem Aufgebot aller Willenskraft hat sie sich in die Bluttat hineingelebt und die höllischen Geister beschworen, die weibliche Natur in ihr zu ertöten. Als Frau ist sie bedenkenloser, aber auch praktischer als der Mann. Sie muß den Gatten unter allen Umständen bestimmen, den Mord gerade jetzt zu vollbringen, wo die günstigste Gelegenheit sich aufdrängt. Er selbst würde ihn auch ohne seine Frau begehen, aber nicht gerade in diesem Augenblick und nicht in so geschickter Weise. Deshalb fällt ihr die Vorbereitung der Tat im einzelnen zu, während zu dem Verbrechen selber all ihre weibliche Energie nicht ausreicht. Sie kann Duncan nicht töten, er gleicht zu stark ihrem Vater. Das Empfinden der Frau schaudert vor dem Morde selbst, dem kurzen Dolchstoß, zurück, den der Mut des blutgewohnten, in Schlachten aufgewachsenen Kriegers verrichten muß. Dagegen schrecken ihn die begleitenden Nebenumstände mehr und erfüllen seine tiefere Natur mit einem seelischen Weh, für das der Frau, sich selber überlassen, jedes Verständnis abgeht. Nach der Tat befindet sie sich im vollen Besitz ihrer geistigen Kräfte: mit Umsicht verwischt sie alle Spuren des Verbrechens, mit Sicherheit führt sie die Heuchlerrolle am nächsten Morgen durch, ja sie besitzt Geistes-

gegenwart genug, den Mißgriff des Gatten, der sich durch das Übermaß seiner Rederei in arge Verlegenheit bringt, durch eine scheinbare Ohnmacht II, 3 unschädlich zu machen. Wie sie den Ehrgeiz nur durch Macbeth empfindet, so geht ihr auch nur durch ihn die ganze Gräßlichkeit des Verbrechens auf. Aber im Anfang II, 2 kann sie sich noch mit einem billigen Trost darüber hinwegsetzen:

Ob solchen Taten muß man
so tief nicht brüten; sonst macht es uns toll.

Sie schilt den Gatten noch wegen seiner ihr unverständlichen Seelenangst, ja sie bringt es über sich, den schlafenden Kämmerern die blutigen Dolche in den Arm zu drücken. Erst allmählich wirkt das Gift der seelischen Zerrüttung bei ihr: langsamer als bei Macbeth, da sie es nur durch ihn aus zweiter Hand empfängt, als etwas Wesenfremdes, ihrer innersten Natur Widerstrebendes, während es bei ihm aus dem Charakter selber hervordringt. Zu einer Zeit, als er schon der übermächtigen Gewissensangst als hilflose Beute verfallen ist, steht die Lady noch vollkommen aufrecht. In der Bankettszene III, 4, wo der Frevler unter dem Eindruck der Erscheinung des gemordeten Banquo zusammenbricht, bewährt sie noch einmal ihre ganze Energie und sucht mit vollendeter Heuchelkunst seine wilden Worte als harmlos auszulegen. Sie tadelt ihn noch:

Unsinn ist's.
Es ist nur das Gemälde deiner Furcht.
Das ist der Dolch aus Luft, der, wie du sagtest,
zu Duncan dich geführt. Dies Auffahrn, Stürmen,
Scheinbilder sind's, nicht wahre Furcht, sie passen
für eine Ammenmär am Winterfeuer
von Großmama bezeugt. O schäme dich!

Doch das geschieht nur in der Öffentlichkeit, als letzter Versuch, den Schein zu retten. Die Seelennot ist ihr nicht mehr fremd; in den ruhelosen Nächten hat sie sie kennen gelernt. Als das Paar allein ist, gibt sich die Lady weicher als sonst in dem Drama; sie besitzt kein Scheltwort mehr für Macbeth. Ihre Energie ist

innerlich gebrochen, aufgezehrt durch die entsetzlichen schlummerlosen Nächte, die sie an der Seite des Gatten verbrachte und in denen beide vergebens gegen die Ausgeburten seiner gefolterten Seele ankämpften. Sie besitzt keinen Trost mehr für ihn. Solange der Gatte bei ihr weilt, hält sie sich mit dem letzten Rest von Willenskraft um seinetwillen aufrecht; als er in den Krieg zieht, bricht die starke Frau zusammen vor ihrem Genossen, dessen mächtigere Mannesnatur sein größeres Weh bis zum Ende austragen kann. Ihr Nachtwandeln ist die Fortsetzung jener schlaflosen Nächte, in denen beide das Verbrechen im Geiste wieder und wieder durchlebten. Aber damals klammerten sie sich aneinander und trugen die Last gemeinsam; allein ist die Lady zu schwach. Das Geheimnis, das am Tage die krampfhaft zusammengepreßten Lippen verschließen, bei Nacht muß es heraus. Jetzt weiß sie, daß alle Wohlgerüche Arabiens die kleine Hand von dem Blutgeruche nicht befreien können, sie, die einst im sichern Mut erklärte:

Ein wenig Wasser reinigt von der Tat.

Der Dichter läßt es unentschieden, ob die Verzweifelte durch Selbstmord oder durch einen natürlichen Tod umkommt. Es ist auch gleichgültig. Ihre innere Vernichtung war schon vorher besiegelt. Die Tragödie dreht sich um das Schicksal Macbeths, nicht um das seiner Frau, die von ihm nur als Genossin seiner Schmach in das Verderben hinabgezogen wird. Nicht sie ist die Ursache seines Unterganges, sondern umgekehrt, er führt den ihren herbei. Macbeth ist kein „getriebener" Held, sondern so gut der Meister seines Schicksals wie Othello. Die Lady steht ihm nur als Helferin zur Seite. Bewundernd schaut sie zu ihrem „großen Glamis" auf; er dagegen blickt auf sie herab und darf sie sein „liebes Täubchen" nennen. Und dieser Mann soll ein schwacher Weiberknecht sein!

Der Charakter kann nicht schlimmer verkannt werden. In den letzten beiden Akten spielt die Lady gar keine Rolle mehr, und gerade in ihnen wächst Macbeth immer mächtiger empor und schreitet von Verbrechen zu Verbrechen, die er der Frau kaum zu nennen wagt. Wenn die Bedeutung der Hexen darin bestand, den Stein

ins Rollen zu bringen, so fällt der Lady die Aufgabe zu, ihn in die richtige Bahn zu lenken. Darin erschöpft sich ihre Tätigkeit. Sie ist keine Überhexe, die einen braven Mann zum Verbrechen aufhetzt; allerdings auch nicht die hingebende Gattin Tiecks, sondern eine eherne Frauengestalt, die um des Mannes willen ihre gewaltige Energie, ihren scharfen Verstand, ihre vollendete Selbstbeherrschung in den Dienst seiner bösen Leidenschaften stellt.

Und dennoch soll Macbeth ein Weiberknecht sein! Der „Liebling Bellonas", der sich „im Dampf von Feindesblut badet", der von sich erklären darf, er „wage alles, was ein Mann wagt", der dem blutigen Gespenst II, 4 entgegentritt:

Komm du mir nahe
als zott'ger russischer Bär, hyrkan'scher Tiger,
komm als gepanzertes Rhinozeros,
nimm jegliche Gestalt, nur diese nicht;
nie werden meine festen Nerven beben;
oder sei lebend wieder, fordre mich
aufs Schwert in einer Wüste: zittr' ich dann,
so heiß mich Kinderpuppe.

Der Krieger ein Weiberknecht, der mit ungebrochenem Mut in einen aussichtlosen Kampf geht! Kaum einer der Shakespeareschen Helden prangt in so stolzer männlicher Kraft wie er; aber wie alle Gestalten des Dichters seit „Hamlet" trägt auch er den großen Riß in der Seele, an dem er zugrunde gehen muß. Er steht allein wie das gewaltige Individuum immer in der Masse der gewöhnlichen Menschen. In seiner Frau erwächst ihm allenfalls eine ebenbürtige Gehilfin, aber auch sie begreift diesen Charakter nur oberflächlich und sieht nur seinen Ehrgeiz. Die äußeren Gründe, die Banquos Teilnahme am Mord unmöglich machten, sind schon berührt. Aber auch nach der Natur des Dramas durfte er nicht an dem Frevel mitwirken. Ein Mann wie Macbeth verträgt keinen Gefährten, er ist antisozial. Nur durch die Isolierung gelangt das Wesen seiner Tat voll zur Geltung, als etwas Unerhörtes, als ein Bruch mit jeder heiligen Tradition. Shakespeare hat alles getan, um diese Bedeutung des Verbrechens hervorzuheben; er er-

höht im Verhältnis zu seiner Quelle die Regententugenden und den milden Sinn Duncans und unterdrückt jede Bemerkung, daß Macbeth irgendwelchen Anspruch auf den Thron besitze. Das Verbrechen soll in seiner ganzen Grauenhaftigkeit und Widernatürlichkeit zur Anschauung kommen.

Schon in zweien seiner Jugendwerke, in „Richard III." und „Heinrich IV.", hat der Dichter die Tragödie des ehrgeizigen Thronräubers und Königsmörders behandelt. Der letzte Sprößling aus dem Hause York wütete besinnungslos darauf los, schritt ohne Bedenken von einer Bluttat zur nächsten, bis sich mit sinkendem Erfolg das Sittengesetz bei ihm durchsetzte. Bei Bolingbroke nimmt der Vorgang eine feinere Form an: das Gewissen wirkt wie ein schleichendes Gift, das die Freude am Leben vernichtet; aber eine tiefere Tragik war auch hier nach dem Charakter des „schweigenden Monarchen" ausgeschlossen. Wie großartig erscheint neben diesen Vorgängern das Bild Macbeths! Alle Gründe sind ihm gegenwärtig, die gegen seine Tat sprechen: das Gastrecht, die Dankbarkeit, seine Pflicht als Untertan und Blutsfreund. Er kennt alle Tugenden seines Opfers; er weiß, daß er einen „tief verdammenswerten Mord" begeht, daß seine Tat sowohl im Jenseits, als auf „dieser Sandbank einer seichten Welt" (I, 7) nicht gedeihen kann:

> Solche Taten richten sich schon hier,
> so daß wir blut'gen Unterricht bloß geben,
> der, kaum erteilt, auf des Erfinders Haupt
> zurückschlägt; die gleichwägende Gerechtigkeit
> setzt uns den eignen Giftkelch an die Lippen.

Die Bedenken steigern sich zu phantastischen Vorstellungen, die wie Bilder aus Michelangelos Jüngstem Gericht, wie die Schreckgesichte der Apokalypse wirken:

> Das Mitleid wie ein neugebornes Kind,
> den Sturmwind reitend, wie ein Himmelscherub
> auf unsichtbarem, luft'gen Renner, wird
> die Schreckenstat in jedes Auge blasen,
> bis Tränenflut den Wind ertränkt.

Auf dem Wege zu seinem Opfer schwebt ihm ein blutiger Dolch vor Augen. Seine Phantasie ist erfüllt von den „inneren Grauengebilden", die größer sind als „das Furchtbare, das greiflich sich ereignet". Die Vorstellung des Mordes erschüttert mächtig seine innere Welt und jede Lebensfaser des beherzten Soldaten, der dem Gegner im offenen Kampfe gegenüberzutreten gewohnt ist, lehnt sich gegen die feige hinterlistige Meucheltat auf. Und dennoch muß er der unseligen Macht des Ehrgeizes nachgeben, wie der Kampf zwischen „Blut und Urteil" bei Shakespeare immer zugunsten des Blutes entschieden wird. Die Reflexion besitzt nicht die Kraft, den Menschen vor dem Sturz seiner Leidenschaft zu bewahren: er muß trotz besserer Einsicht der inneren Notwendigkeit gehorchen. Darin liegt die ungeheuere Tragik Macbeths: er handelt nicht in der Verblendung Othellos, nicht mit der Gewissenlosigkeit Richards III., sondern mit klarem Bewußtsein stürzt er sich in den Abgrund, mit einer durch nichts gemilderten Erkenntnis der bösen Gewalten, die ihn beherrschen. Das war der Grund, weshalb Shakespeare, abweichend von seiner Gewohnheit, in diesem Drama eine gegenständliche Gestaltung der höllischen Mächte vornahm. Sie stehen leibhaftig, greifbar vor Macbeths Auge, ein Teil seines eigenen Wesens, und doch wieder etwas Fremdes. Die Hexen sind in seiner Brust, sein Charakter und Schicksal, und doch wieder eine äußere, seinem Geiste feindlich gegenüberstehende Gewalt, die ihn durch die Versuchung zu Fall bringt.

Ein Mann von dem Ehrgeiz und der Einbildungskraft Macbeths muß nach der höchsten Würde trachten, selbst wenn die seelischen Widerstände und äußeren Hemmnisse noch unendlich größer wären. Nicht einmal, sondern tausendmal hat er darüber gebrütet und davon geträumt, König zu werden; er hat es sogar der Lady zugeschworen, nicht gerade diese Tat, sondern jede Tat zu begehen, um den „Schmuck des Lebens" zu erlangen. Er selbst beschließt den Mord, unmittelbar nach der Weissagung der Hexen, noch ehe er mit seiner Frau gesprochen hat. Aber die Überwindung einer langjährigen ruhmreichen Vergangenheit, die Betäubung der besseren

Einsicht fallen ihm um so schwerer, je näher die Stunde der Ausführung heranrückt. Die Phantasie, die seinen Ehrgeiz belebte, hemmt auf der andern Seite die Ausführung durch die Vorspiegelung der damit verbundenen Greuel. Er ist, wie er später selbst sagt, noch jung im Handeln, noch ein Neuling, dem die Übung des Verbrechers fehlt. Da muß die Lady eingreifen. Es fällt ihr nicht schwer, Bedenken zu zerstreuen, die nur zu gern zerstreut sein wollen. Macbeth weiß genau, daß er das Verbrechen begehen will und wird; sonst würde er jede Erörterung mit einem Schlage abbrechen, statt sich auf die Auseinandersetzung von Gründen und Gegengründen, besonders auf die Wahrscheinlichkeit des Gelingens einzulassen. Er würde die Tat auch ohne seine Frau verüben, nur nicht mit so glänzenden Aussichten auf Erfolg, die ihrer Geschicklichkeit zu danken sind.

Das Drama „Macbeth" trägt nur anscheinend die Form der Verbrecher- und Vergeltungstragödie. Wie wenig die äußeren Momente den Dichter beschäftigen, zeigt schon der von „Richard III." abweichende Bau des Stückes. Der Aufstieg des Helden ist mit der einen Mordtat vollendet; wie er König wird, findet überhaupt keine Erwähnung, während gerade diese Vorgänge den breitesten Raum in dem älteren Werk einnehmen. Dort kulminiert das Stück in dem Angebot der Krone durch Buckingham und den Bürgermeister von London; die diesen Taten entsprechende Königswahl Macbeths kommt nicht einmal auf die Szene, sondern liegt zwischen dem zweiten und dritten Akt. Die innere Vernichtung des Helden bildet den Inhalt der reiferen Tragödie, die Darstellung des unsäglichen Leidens, das er durch seine Tat auf sich lädt, die Schilderung der Qualen, die er „auf der Folterbank der Seele" erduldet. Die äußere Handlung bietet dafür nur den Rahmen, das Ende im Krieg nur das letzte Zeugnis für die übermenschliche Größe, mit der der Held gegen die innere Vernichtung, gegen die Geister, die ihn zermürben, ankämpft. Es ist ein furchtbares und erhebendes Schauspiel: dieser Macbeth, der immer wieder der Gewissensangst Trotz bietet, der ein Mann bleibt und sogar trotz der seelischen

Auszehrung als Held zugrunde geht. Ein Schwächling hätte längst zum Selbstmord gegriffen, ehe er „in der Qual solch grauser Träume“ leben würde, oder wäre in Wahnsinn verfallen. Macbeth spielt nicht den „römischen Narren“. Solange Feinde da sind, gibt es für ihn auch noch etwas zu tun: solange lebt die närrische Hoffnung, er könne je des inneren Wehes durch äußere Taten Meister werden.

Ein Mann von der Reflexionstiefe Macbeths, der die sittlichen Güter der Welt voll anerkennt, kann aus dem Verbrechen keine Befriedigung ziehen, kann dessen Früchte unmöglich in Ruhe genießen. Als er von der Mordstätte kommt, weiß er, daß die Tat vergebens ist, daß er umsonst sein irdisches und ewiges Heil weggeworfen hat. Der Fluch gellt ihm II, 2 in den Ohren:

Schlaft nicht mehr!
Macbeth mordet den Schlaf! den unschuld'gen Schlaf!
Schlaf, der das wirre Knäuel der Sorge löst,
der Tod ist jedem Lebenstag, das Bad
der wunden Müh', der kranken Herzen Balsam,
den besten Gang am Tische der Natur,
das kräftigste Gericht beim Lebensmahl!
Glamis mordet den Schlaf! Darum soll Cawdor
nicht schlafen mehr! Macbeth nicht schlafen mehr!

Das innere Grausen, das er vor der Tat empfand, packt ihn nachher um so mächtiger. Er wird König, doch „kein Gewinn, nur Verlust“ bringt ihm die Erfüllung seines höchsten Wunsches. Er ist „krank am Herzen“ seit dem Augenblick, da er die Tat vollbracht, ja seit dem Moment, da er sie gedacht hat. Er beneidet Duncan um die Ruhe des Grabes. Jener „schläft sanft nach des Lebens Fieberschauer“, während er, Macbeth, sich auf der „Seele Folterbank“ windet. Er sucht nach äußeren Ursachen seiner ihm unbegreiflichen beklemmenden Furcht; das innere Grausen des Gewissens hofft er äußerlich totzuschlagen. Banquo scheint ihm gefährlich. Haben die Hexen ihm nicht prophezeit, daß sein Stamm einst die Krone tragen werde? Könnte er nicht auf den Gedanken kommen, den Spruch zu verwirklichen wie Macbeth selbst? Muß er als einziger Zeuge der Weissagung nicht das begangene Verbrechen

durchschauen? Macbeth glaubt den Grund seiner Furcht, die Ursache seiner Angst gefunden zu haben. Neben Banquo „fühlt sein Genius sich unterdrückt, wie einst des Mark Antonius Geist durch Cäsar". Der Gefürchtete muß fallen und sein Sohn Fleance mit ihm. Die Tat ist sinnlos. Banquo hat am treuesten zu dem Kronräuber gestanden, und gerade jetzt, wo der Argwohn schon sein Haupt erhebt, wo Macduff sich vom Hofe fernhält, ist die Anwesenheit des zweiten Mannes Macbeths beste Deckung und Stütze. Der Mord geschieht; er bleibt so erfolglos wie der erste. Das Gewissen läßt sich nicht umbringen, im Gegenteil, die Angst mehrt und steigert sich zu phantastischen Wahngebilden. Inmitten seines Schlosses, beim festlichen Mahl zaubert sie dem Frevler den blutigen Geist des Gemeuchelten vor Augen und zwingt ihn vor allen Großen des Reiches zum Eingeständnis seines Verbrechens. Jetzt scheint Macduff die Ursache seiner Unrast. Wenn er ihn treffen könnte, dann glaubt er von dem entsetzlichen Druck frei zu werden, Ruhe zu finden und sich des Erlangten freuen zu können. Das ist wieder eine von den Hoffnungen (V, 5), die ihn von Tag zu Tag narren, zu immer neuen Bluttaten hinreißen und nach jedem Morde sich als eitel erweisen.

Morgen und Morgen und dann wieder Morgen
kriecht so mit kurzem Schritt von Tag zu Tag
bis zu dem letzten Wort im Buch der Zeit.
All unsre Gestern haben Narr'n geleuchtet
den Weg zum Staub des Todes.

Die Lady besitzt keinen Trost für ihn. Ein Zurück gibt es nicht mehr, dazu ist Macbeth zu tief im Blut gewatet; als letzte Zuflucht bleibt nur der Weg zu den Hexen, den „geheimen, schwarzen Nachtunholden". In diesem Schritt liegt symbolisch die endgültige Überlieferung an das Böse. Hekate erklärt mit Recht, bis jetzt habe der Verbrecher nur sein Werk, nicht das ihre vollbracht. Er verfolgte mit seinen Bluttaten noch immer einen bestimmten Zweck; jetzt, gestützt auf die vertrauensvoll klingenden Weissagungen der Zauberschwestern, beginnt er ein großes, sinnwidriges, planloses

Morden. Macduff ist in England außer Gefahr, aber die Frau und Kinder des Geflüchteten müssen es büßen.

An jedem Morgen heulen neue Witwen
und neue Waisen wimmern; neuer Jammer
schlägt in des Himmels Antlitz, der ihn widerhallt,
als fühlt' er Schottlands Schmerz und gellte aus
dem gleichen Klagelaut. (IV, 3.)

Wie ein Rausch kommt die Mordgier über Macbeth und verlangt immer mehr des roten Saftes. Selbst zitternd, sucht der Tyrann die innere Angst im Blut seiner Opfer zu ersticken. Das Land gleicht einem Grabe,

wo nur, wer von nichts weiß, noch lächeln mag,
wo Seufzer, Stöhnen, Schrein die Luft zerreißt
und niemand achtet drauf, wo wilder Schmerz
nur Alltagsregung ist.

Das Übermaß der Greuel führt zu einer Stärkung der Opposition, die in Macduff und Malcolm Führer, in einem englischen Hilfsheer Mittel zur Bekämpfung des Usurpators findet. Der Dichter geht über die Schandtaten, die Macbeths äußeres Verderben herbeiführen, rasch hinweg und schildert nur den Mord der Lady Macduff und ihres Sohnes, die als Beispiel für viele gelten müssen, um desto klarer die innere Zerrüttung seines Helden zu beschreiben. Die fürchterliche Vereinsamung des Verbrechers umgibt ihn. Der Frevel trennt ihn von der Menschheit, macht den König zu einem Ausgestoßenen, der, zu Stein erstarrt, kaum eines Gefühles mehr fähig ist. Das Schuldbewußtsein hat ihm alles geraubt, das sonst seinem Dasein Wert verlieh. Er selbst sagt V, 3:

Mein Lebensweg
hat sich gesenkt ins dürre Laub,
und was das Alter zu begleiten pflegt,
Gehorsam, Lieb' und Ehre, Freundesscharen,
danach darf ich nicht aussehen.

Selbst die Frau, die „teuerste Genossin seiner Größe", ist ihm fremd geworden, und als sie stirbt, findet er V, 3 kaum Worte des Bedauerns über ihren frühzeitigen Tod. Dem drohenden Verderben

steht er allein gegenüber. Krampfhaft klammert er sich in einem dumpfen Trotz des Beharrens an die Verheißungen der Hexen. Er hegt keine Hoffnung auf Erfolg, und wenn er selbst den Sieg erränge, die Aussicht macht ihn nicht froh. Er kann sich nicht mehr freuen, er ist „müde dieses Sonnenlichts".

Ehrgeiz ist die stärkste Form des Lebensdrangs, die höchste Bejahung des Willens zum Dasein. Die Leidenschaft erfüllte Macbeth ganz; jetzt ist wie im „Lear" des Rades Umlauf vollbracht, und dem Manne, der begierig die Hand nach einer Welt ausstreckte, geht V, 5 die Nichtigkeit des Erdendaseins auf.

> Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
> ein armer Komödiant, der auf der Bühne
> stolziert und tobt ein Weilchen und dann nicht mehr
> vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt
> von einem Tollen, voller Lärm und Wüten,
> bedeutend nichts.

Innerlich ist Macbeth vollkommen ausgezehrt, abgestumpft gegen alles, was das Schicksal ihm noch bringen mag. Selbst die Furcht, die ihn seit dem ersten Morde quälte, verläßt ihn; er hat sich „am Entsetzen satt gespeist", kein Greuel erschreckt ihn mehr. Alles ist tot, kalt, abgestorben in dem Verbrecher, jede Seelenregung erstickt. Aber äußerlich bleibt er ein Mann. Mit mehr als menschlicher Kraft trägt er die furchtbare Last. Das Gewissen kann den Menschen in ihm vernichten, dem Mann und Krieger aber nichts anhaben. In ungebrochener Größe steht er da trotz der Todeswunde in der Brust. Das Nahen des Feindes erweckt den alten Heldenmut; er kann wieder kämpfen und braucht nicht mehr zu morden. Selbst als seine letzte Hoffnung, die Weissagung der Hexen, sich als Trug erweist wie alles, was ihm Ehrgeiz und Schicksal vorgaukelten, selbst da verläßt ihn die Tapferkeit nicht, und mit dem Schwert in der Hand fällt er als Mann und König.

Im Vergleich zu Richard III. ist Macbeth ein moderner Mensch, der durch den seelischen Zwiespalt in seiner Brust von Anfang an dem Untergang verfallen ist. Seine Vernichtung vollzieht sich inner-

lich, der äußere Fall drückt nur das letzte Siegel darauf, während Richards Schicksal den umgekehrten Weg einschlägt. Die beiden Gestalten berühren sich im Anfang und nach einer völlig verschiedenen Entwickelung wieder in dem letzten Ausgang. Das ältere Drama kann als Skizze des neuen Werkes gelten. Shakespeare knüpft in seiner reifen Zeit mit Vorliebe an Vorstudien der Jugendwerke an. Kleopatra in der nächsten Tragödie, die eine Erinnerung an die Heldin der „Sonette" aufnimmt, liefert ein weiteres Beispiel. In diesem Drama wäre noch Lady Macbeth zu erwähnen, die mit ihren Vorgängerinnen Goneril und Regan an die Frauengestalten der jugendlichen Stücke, an Tamora und Margareta von Anjou mahnt. Doch was damals schablonenhafte Nachahmung des Senecaschen Klytämnestratypus war, beruht jetzt auf lebensvoller Anschauung, auf tiefster Kenntnis von der Furchtbarkeit der weiblichen Natur.

Die beiden Hauptpersonen des Dramas, Macbeth und sein Weib, nahmen das Interesse des Dichters derartig in Anspruch, daß für die Nebenfiguren nicht viel übrig blieb. Nur in Banquo und dem milden König Duncan, den das Vertrauen verblendet, schuf Shakespeare noch zwei lebenskräftig, fein ausgeführte Gestalten; die anderen Personen verschwimmen und stehen nicht in Einklang mit der reifen, individualisierenden Kunst, über die unser Dramatiker damals verfügte. Schon Macduff geht über den Durchschnittspatrioten nicht hinaus, und Malcolms Bild verflüchtigt sich. Das ist der Grund, daß wir an der langen Unterredung der beiden Männer im vierten Akt nur ein geringes Interesse nehmen können. Sie bedeuten nichts um ihrer selbst willen, sondern nur, soweit ihre Worte sich auf Macbeth beziehen. Die übrigen schottischen Edlen vollends entbehren jeder tieferen Charakteristik. Sie unterscheiden sich nur durch den Namen. Was Rosse sagt, könnte ebenso gut aus dem Munde Lenox' kommen. Schiller zog die Gestalten zusammen und hat dadurch keinen Schaden angerichtet.

Einige Forscher haben auf Grund dieser vereinzelten Schwächen und gestützt auf manche unshakespearesche Eigentümlichkeit des Stiles

den Schluß gezogen, daß dem Dichter ein Mitarbeiter zur Seite stand oder daß später Umgestaltungen in der Tragödie vorgenommen wurden. Das ist unmöglich; eine Kürzung für die Bühne mag vorgekommen sein, darüber hinaus nichts, höchstens daß stellenweise in die Hexenszene des vierten Aktes eine ungeschicktere Hand eingegriffen hat. Das Drama trägt in jeder Zeile die Spuren shakespeareschen Geistes. Es ist technisch im Aufbau der Handlung wie in der Führung des Dialoges mit so überlegener Feinheit durchgebildet, daß jede fremde Mitarbeit ausgeschlossen erscheint; die Räder greifen mit solcher Sicherheit ineinander, daß eine zweite Hand nur eine Störung des Organismus hätte hervorrufen können. Schiller unternahm die Bearbeitung des „Macbeth" mit großer Liebe, aber es kann nicht verschwiegen werden, daß beinahe jede seiner Abweichungen eine Schädigung des Originales, in vielen Fällen sogar einen schweren Mißgriff bedeutet. Und wo er versagte, soll ein Middleton Shakespeare geholfen oder ihn gar verbessert haben! Allerdings treten auch in einem seiner Dramen Hexen auf, die vielfach ähnliche Worte wie in „Macbeth" gebrauchen, aber wenn man das Wesen seiner Zauberschwestern mit denen unseres Dichters vergleicht, so fühlt man, daß hier ein Verfasser an der Arbeit war, der sich nur eines bühnenwirksamen Wissens bemächtigte, den er auf dem Tisch seines großen Vorgängers fand. Wer jene Hexen schuf, kann keinen Teil an denen des „Macbeth" haben. Statt Schauder erregen sie Gelächter. Ihre innerste grauenerregende Natur ist dem Nachahmer fremd geblieben.

„Macbeth" muß das ausschließliche Werk Shakespeares sein, das würdige Seitenstück zu „Othello" und „Lear". Weder damals noch später gab es einen Dichter, der es wagen durfte, an diese Tragödien die bessernde Hand zu legen.

Was groß, was edel,
vollziehen wir nach hoher Römerart.
Antonius und Kleopatra.

XVII.

Die späteren Römerdramen.

Mit „Macbeth" ist Shakespeare in das letzte Stadium seines tragischen Schaffens eingetreten. Schon diese Tragödie weist viele von den Eigentümlichkeiten auf, durch die die letzten Werke des Dichters, besonders die beiden jüngeren Römerdramen „Antonius und Kleopatra" und „Coriolan" sich auszeichnen. Der Stil der Stücke unterscheidet sich von dem des „Hamlet" und „Othello" durch eine beständig zunehmende Knappheit und Gedrungenheit. Die Sprache ist kurz, manchmal sogar abgehackt; der Gedanke wird oft nur angedeutet und nicht breiter ausgeführt. Bilder und Gleichnisse erfahren keine Ausmalung mehr, sondern huschen oft sich überstürzend im Moment vorüber, wie von einem Scheinwerfer plötzlich hingeworfen, um ebenso rasch wieder zu verschwinden. Der Vers gestaltet sich immer freier; unbetonte, einsilbige Worte, die der Dichter früher im Ausgang des Quinars vermied, wendet er jetzt unbedenklich in vielen Fällen an, ebenso häufen sich die weiblichen Endungen in den Versen; und die Reden, die in den Jugenddramen regelmäßig, später meistens am Ende der Zeile aufzuhören pflegten, brechen jetzt mit Vorliebe in der Mitte der Reihe ab. Der Rhythmus schmiegt sich immer mehr an den Sinn an, und im Interesse eines natürlichen Ausdrucks gestattet sich der Dichter immer häufiger, den Jambus durch einen Trochäus oder Daktylus zu ersetzen, die eine größere Lebendigkeit der Sprache herbeiführen.

Der mechanische Rhythmus wird zugunsten eines höheren, der Vers und Sinn verbindet, aufgeopfert.

Selbstverständlich entspringen die Neuerungen keiner überlegten Absicht, sondern fließen unmittelbar aus dem Streben, das Shakespeare mit allen seinen dichtenden Zeitgenossen teilte, Sprache und Ausdruck immer natürlicher, reicher und ungezwungener zu gestalten. Aus diesem Grunde müssen die Reime beständig seltener werden. In den Jugenddramen treten sie sehr reichlich auf, in den Stücken der mittleren Periode im allgemeinen nur dort, wo der gesteigerte Inhalt nach einer mehr lyrisch betonten Form verlangt, in den späten Werken tauchen sie höchstens am Ende einer längeren Rede auf, um einen gehobenen Abschluß herbeizuführen: eine Verwendung, die aus bühnentechnischen Gründen wohl berechtigt ist, da sie der Gefahr vorbeugt, daß der Schauspieler nach einer Deklamation von größerer Ausdehnung die Stimme sinken läßt. Schiller folgte hierin seinem englischen Vorbilde. Der „Sturm" besitzt nur noch ein Reimpaar, das „Wintermärchen" gar keins. Die Komik verschwindet in den ernsten Dramen immer mehr. Die Rolle des Clown, die schon im „Macbeth" auf den kurzen Monolog des Pförtners beschränkt blieb, schrumpft in „Antonius und Kleopatra" noch mehr zusammen, um endlich in „Coriolan" ganz zu versiegen. Mit dem Zurücktreten der komischen Bestandteile hängt es zusammen, daß auch die Prosa immer seltener wird, die die natürliche Ausdrucksform des Narren und seiner Genossen bildet. Shakespeare besitzt jetzt einen so schmiegsamen, wandlungsfähigen Vers, daß er der ungebundenen Rede entraten und die gleichen Wirkungen auch ohne eine Unterbrechung der Form erzielen kann.

Neben dem stilistischen besteht auch ein innerer Zusammenhang zwischen „Macbeth" und den beiden ihm folgenden Römerdramen. Die Helden der drei Stücke besitzen eine Familienähnlichkeit, die sich in einzelnen verwandten Zügen äußert. Tapfere und mannhafte Krieger sind alle drei, die nach ihren Taten und ihren persönlichen Eigenschaften zu den höchsten Erwartungen berechtigen; doch alle drei besitzen auch als Zugabe zu ihrem Charakter eine Leidenschaft,

die die Vorzüge aufwiegt und ihre Träger in den sicheren Untergang treibt. Der eine Fehler spaltet sie im Kerne ihres Wesens. Der Ehrgeiz Macbeths findet sein Gegenstück in der sinnlichen Hingabe Antonius' und in der Überhebung Coriolans. In allen drei Dramen steht neben dem Helden eine Frau, in der sich sein Schicksal äußerlich verkörpert, in Lady Macbeth die Herrschsucht, die Sinnlichkeit in Kleopatra und der Aristokratenstolz in Volumnia. Der römischen Matrone fällt eine ähnliche Rolle neben ihrem Sohne zu, wie sie die beiden anderen neben dem Gatten oder Geliebten ausüben. Sie hat ihren Marcius genau so in seine verhängnisvolle Leidenschaft verstricken helfen, wie Kleopatra den Antonius in die Sinnlichkeit, die Lady ihren Gemahl in den Ehrgeiz.

Der Stoff der beiden Römerdramen erweckt die Erinnerung an „Julius Cäsar". Auch die Quelle haben die beiden Tragödien mit dem älteren Stück gemeinsam, die schon erwähnten Lebensbeschreibungen des Griechen Plutarch. In den geschichtlichen Ereignissen schließt sich „Antonius und Kleopatra" sogar unmittelbar an die Katastrophe des ersten Imperators an. Aber die Gemeinschaft einzelner Gestalten ist die einzige Verbindung, die zwischen den beiden Dramen existiert. Das jüngere Werk darf in keiner Weise als Fortsetzung des „Cäsar" aufgefaßt werden. Ein älterer Shakespeareforscher hat es sich viel Mühe kosten lassen, einen Zusammenhang sämtlicher Römertragödien, zu denen er als vierte „Titus Andronicus" rechnet, herauszugrübeln. „Coriolan" soll das Werden der Republik, „Julius Cäsar" ihren Zusammenbruch schildern, „Antonius und Kleopatra" wird als die Neugeburt der alten Welt durch das Kaisertum erklärt, und „Titus" endlich bezeichnet den blutigen Ausgang der römischen Universalmonarchie. Sehr planmäßig ist Shakespeare danach auf jeden Fall nicht vorgegangen; mit dem Schlußstein seiner Tetralogie fing er an, während er sich den Beginn für das späteste Drama aufhob. Selbst wenn den Dichter diese Absicht beseelt hätte, und selbst wenn es ihm gelungen wäre, den Verlauf der römischen Geschichte auf Grund seiner poetischen Intuition besser zu schildern als irgendein Historiker

mit Hilfe der gelehrtesten wissenschaftlichen Forschung, so würde der Wert der vier Dramen durch diese vielleicht ganz interessante Zugabe nicht die geringste Steigerung erfahren. Von einem solchen Plan kann aber nicht die Rede sein. Shakespeare ist glücklicherweise viel zu sehr Dichter, als daß er sich mit der Darstellung historischer Tendenzen und Strömungen aufhielte. Die Geschichte bedarf einer viel umfassenderen Behandlung, als ihr im Drama widerfahren kann. Die Masse der Erscheinungen, die zur Begründung des Christentums, zu dem tausendjährigen Kampf zwischen Papst und Kaiser oder zur französischen Revolution führten, kann nicht in den Rahmen von einer oder selbst drei Tragödien gedrängt werden. Diese auf dem gemeinsamen Impuls von Millionen, auf der Vorarbeit von Jahrhunderten beruhenden Ereignisse würden dort immer als das Werk einzelner Männer erscheinen und schon dadurch einen geschichtswidrigen Charakter annehmen. Daher kommt es, daß alle Hohenstaufen-, Luther- oder Mirabeaudramen zur Erfolglosigkeit verdammt sind. Weil eine Zeit dramatisch bewegt ist, liefert sie noch lange keinen brauchbaren Stoff für ein Drama. Geschichte und Dichtung scheiden sich auf das schärfste. Wenn die eine den Geist einer bestimmten Zeit wiederzugeben versucht, so die andere den aller Zeiten; schildert die erstere die Wirkung der Gesamtheit auf das Schicksal des einzelnen, so die andre umgekehrt die Bedeutung des einzelnen für die Gesamtheit, des Individuums für die Menschheit.

In „Titus Andronicus" wird selbst die kühnste Phantasie keinen historischen Gedanken entdecken und beinahe noch weniger in „Coriolan". Gerade die Beurteiler, die in Shakespeare besonders den historischen Dichter verehren, wie der Ästhetiker Vischer, können dem Werk keine Gerechtigkeit widerfahren lassen, weil die angebliche geschichtliche Grundlage, der Streit zwischen den Patriziern und Plebejern, völlig quellenwidrig dargestellt ist. Zweifellos waren die Ackerbürger der alten römischen Republik anders geartet als der Londoner Pöbel, den wir in dem Stück zu sehen bekommen. Aber sie interessierten Shakespeare überhaupt nicht, sondern ausschließlich das Problem des großen Mannes, der zufällig den

Namen Coriolanus trägt und angeblich so und so viele Jahrhunderte vor Christus gelebt hat. Nur das Individuum kann und soll den Dramatiker beschäftigen. Wenn „Antonius und Kleopatra" in der Gesamtauffassung der historischen Wirklichkeit näher kommt, so liegt es an dem zufälligen Zusammentreffen, daß eine große Bewegung nicht mehr existierte, daß das Volk zur Machtlosigkeit herabgesunken und der breite Strom der politischen Ereignisse in das schmale Bett des persönlichen Zwistes eingezwängt worden war. Der weltbewegende Kampf zwischen der Republik und der Monarchie liegt sowohl hier als in „Julius Cäsar" in der Vergangenheit, und es handelt sich in beiden Fällen nur noch darum, wer von den verschiedenen Rivalen die Krone ergreift. Der große Konflikt entzieht sich jeder dramatischen Behandlung; der kleinere, das Duell zwischen Octavian und Antonius, geht in einen Theaterabend hinein. Die Geschichte hat hier schon die individualistische Gestalt angenommen, die der Dramatiker allein gebrauchen kann, während er diesen allgemein menschlichen Gehalt für den „Coriolan" aus der Masse der Ereignisse erst herausdestillieren mußte, unter Nichtbeachtung oder sogar unter Umkehr des geschichtlichen Bildes.

Shakespeares Kunst trägt einen durchaus individualistischen Zug — man kann darin die Folge oder die Ursache seiner dramatischen Fähigkeiten sehen, beides steht in Wechselwirkung — er begeistert sich für den großen Mann, den er im Guten wie im Bösen als den Gegensatz der Masse auffaßt, für den einzelnen, dem die Welt kaum hinreichenden Raum für den Ausbruch seiner Leidenschaft gewährt. Und je weiter der Dichter sich entwickelt, desto mehr vertieft sich diese Neigung, desto mächtiger treten die menschlich-übermenschlichen Gestalten heraus, wie Macbeth, der mit der Verzweiflung im Herzen, mit dem sicheren Tod vor Augen in den dichtesten Haufen der Feinde stürzt, wie Antonius, zu dem wir mit dem bewundernden Blick seiner Geliebten (V, 2) aufschauen:

> Sein Antlitz war der Himmel, darin standen
> Sonne und Mond, kreisten und gaben Licht,
> dem kleinen O der Erde.

Sein Fuß schritt übers Meer, sein Arm erhoben,
war wie ein Helmschmuck dieser Welt, sein Wort
war Harmonie der Sphären, doch Freunden nur,
denn galt's den Weltkreis stürmisch zu erschüttern,
war es wie rasselnder Donner. Seine Güte
ein Winter niemals, immer blieb sie Herbst,
der immer reicher ward durch Ernten; seine Freuden
Delphinen gleich — stets ragte hoch sein Nacken
aus ihrer Flut; in seinen Farben gingen
Kronen und Krönchen; Königreich' und Inseln
fielen wie Silberling' aus seiner Tasche.

Und neben ihm, noch größer als er steht Coriolan, der Typus des Renaissancemenschen in seiner ganzen Machtentfaltung. Das eherne Standbild des Colleoni, des unbesiegten Feldhauptmanns von Venedig, steigt vor unseren Augen auf. Es sind dieselben trotzig aufeinander gepreßten Lippen, dasselbe scharf ausgeprägte bartlose Antlitz, dieselbe stolze Haltung und derselbe mächtige Nacken, der das Beugen niemals gelernt hat. Wir denken an die Sforza, Visconti, Borgia, die Reiche mit der einen Hand gründeten, mit der anderen zerstörten. Sie sind die Geistesverwandten Coriolans, nicht der römische Stockjunker, dessen Leben Livius berichtet, um für den bewährten Satz, daß Übermut selten gut tut, ein neues belehrendes Beispiel aufzustellen. Was haben diese Männer Macbeth, Antonius, Coriolan mit ihren historischen Vorbildern zu tun? Sie verkörpern den großen Menschen aller Zeiten, der im Bewußtsein der eigenen Kraft sich kühn über die der Menge gezogenen Schranken hinwegsetzt. Sterben ist für sie nichts, aber sich selber treu bleiben im Guten wie im Bösen, bildet den Gehalt ihres Lebens. Mit dem Kultus des Individuums ging notwendigerweise die Verachtung der Menge Hand in Hand. Je höher der einzelne steigt, desto tiefer sinkt das Volk. Für Romeo boten einige törichte, kindische, zanksüchtige Dienstleute einen passenden Hintergrund, für Brutus und Antonius eine wetterwendische, launenhafte, unberechenbare Masse; ein Coriolan ist nur möglich im Gegensatz zu einem stinkenden, feilen, ekelerregenden Pöbelhaufen.

Die Entstehung der Tragödie „Antonius und Kleopatra“ wird 1607 mit Sicherheit angesetzt. Schon im Frühling des nächsten Jahres meldete ein bekannter Verleger das Werk zum Drucke an, der jedoch nicht zustande kam. Äußere Gründe zur Stütze dieser Datierung liegen sonst nicht vor; aber stilistische und metrische Zeugnisse weisen dem Stück mit Bestimmtheit einen Platz zwischen „Macbeth“ und „Coriolan“ an. Die Veröffentlichung in Buchform erfolgte nach dem vergeblichen Versuch von 1608 erst in der Gesamtausgabe von 1623. Der Erfolg bei der Aufführung scheint nicht besonders groß gewesen zu sein, wenigstens wird das Stück von keinem der Zeitgenossen erwähnt, und selbst Anspielungen und Anklänge, die bei anderen shakespeareschen Stücken häufig sind, fehlen gänzlich oder bieten in ihrer Unklarheit keine zuverlässige Handhabe. Immerhin zeugt der Umstand, daß eine Buchausgabe beabsichtigt war, für ein gewisses Interesse des Publikums und ebenso die Vereitelung des Druckes, die wohl durch die berechtigte Schauspielergesellschaft zugunsten des ungeschmälerten Theaterbesuches erfolgte.

Die römische Geschichte bot den Dramatikern der Renaissance viele und dankbare Stoffe. Allerdings nur wenige Klassizisten gingen auf Livius, Sallust und Tacitus zurück, die meisten, zumal die Dichter der englischen Volksbühne, hielten sich an die Biographien des Plutarch, die das erforderliche Material in besser hergerichteter Form boten. Aus ihnen schöpften Shakespeare und ebenso seine zahlreichen Vorgänger und Nachfolger den Cäsarstoff. Neben dem Fall des ersten Imperators war es der seines Rächers Antonius und der Königin Kleopatra, der zur szenischen Darstellung lockte. Auch hier waren die Italiener die Pfadfinder, denen die Franzosen und später die Engländer folgten. Die Gräfin Pembroke übersetzte 1590 den „Marc Antoine“ von Garnier, Samuel Daniel schrieb 1594 eine „Kleopatra“ und Brandon 1598 seine „tugendhafte Octavia“. Keines dieser Stücke hat einen Einfluß auf Shakespeare ausgeübt, seine Quelle ist ausschließlich Plutarch. Nur hatte er es diesmal leichter als bei „Cäsar“, da er das Material nicht aus verschiedenen Lebensbeschreibungen zusammen-

zutragen brauchte, sondern alles in einer, der des Antonius, vereinigt fand. Er schließt sich infolgedessen enger an den griechischen Verfasser an als in der ersten Römertragödie, wenn auch nicht so genau wie in „Coriolan“. Und dieser enge Anschluß führt zu einer Belastung des Dramas mit einer Überfülle von Ereignissen. Das Stück zerfällt in eine private Handlung, die Antonius' Liebe zu Kleopatra, und in eine politische, die die Kämpfe von der Teilung des Reiches unter die Triumvirn bis zu Antonius' Tod und Octavians Alleinherrschaft umfaßt. Beide stehen durch die Person des Helden in Verbindung und bedingen sich gegenseitig; seine Liebe bildet die Ursache seines politischen Unterganges, aber die Breite, mit der die zum Teil ganz überflüssigen Streitigkeiten zwischen Lepidus und Cäsar, zwischen den Triumvirn und Sextus Pompejus, ja sogar ein Feldzug gegen die Parther behandelt werden, geht über das zulässige Maß hinaus. Das Werk zersplittert und, was noch schlimmer ist, das Notwendige kommt nicht zu der gebührenden Geltung. Durch die Masse der Kämpfe entsteht ein zweckloses Hin und Her, dem planlosen Aufbau der Jugenddramen nicht unähnlich. Ein großer Teil dieser außerhalb des Themas liegenden Kriege hätten vereinfacht werden müssen. Der Dichter begann mit der dramatischen Gestaltung, ehe der zähe Stoff hergerichtet war. „Antonius und Kleopatra“ bietet einem Bearbeiter eine dankbare Aufgabe; es gilt die eigentliche Tragödie aus der überflüssigen Umrahmung herauszuschälen und das in dieser Form unaufführbare Meisterwerk für unser Theater zu gewinnen. An Versuchen hat es nicht gefehlt; leider aber blieb allen bisherigen sogenannten Bühnenbearbeitungen der Erfolg versagt. Es ist schwer, Shakespeares Mängel zu verbessern, mag man sie auch noch so klar erkennen. Selbst wenn er etwas Überflüssiges bringt, so weiß er es doch so innig mit dem Notwendigen zu verweben, daß eine Aussonderung ohne Schädigung des Ganzen kaum möglich ist. Der Hauptwert bei einer Bearbeitung müßte auf die Szenen in Alexandrien gelegt werden, von denen kein Wort getilgt werden darf; dagegen könnte von den politischen Gegensätzen alles

wegfallen, was sich nicht unmittelbar auf das Schicksal des Helden bezieht. Das locker eingefügte Intermezzo des parthischen Krieges kann leicht ausgeschaltet werden; aber auch der Feldzug gegen Pompejus, so glücklich und charakteristisch die einzelnen Szenen, besonders das Gastmahl an Bord seines Schiffes sind, müßte, wenn auch mit schwerem Herzen, geopfert werden. Auch die Vorgänge in Rom bis zur Mitte des dritten Aktes bedürften einer strafferen Zusammenziehung. Die Erzählung hätte stellenweise den Platz der szenischen Handlung einzunehmen, und gerade das macht die Aufgabe so unendlich schwierig. Wer will es wagen, als Dichter neben Shakespeare zu treten? In Deutschland, wo wir das Drama nur in der abschwächenden Form der Übersetzung genießen, wäre es noch denkbar, in England ist es unmöglich. Alle jene Szenen besitzen für die eigentliche Handlung gar keine Bedeutung, noch nicht einmal die der Milieuschilderung: denn die Zustände, aus denen Antonius' Untergang mit Notwendigkeit hervorwächst, liegen nicht in Rom und Misenum, sondern in Alexandrien am Hof der Kleopatra. Mit meisterhafter Kunst werden sie vom Dichter geschildert.

Sklavinnen, Eunuchen, Gaukler und Zeichendeuter treiben daselbst ihr Wesen. Es herrscht die weiche Sinnlichkeit, die zügellose Frechheit, das anmutige, verführerische Laster, kurz, die erschlaffende Genußsucht des Orients, die von jeher den Männern des Nordens gefährlich geworden ist. Der Krieger legt den Panzer ab und verwandelt sich in einen Boudoirhelden, der den Ernst des Lebens vergißt, um sich mit galanten Frauenzimmern umherzutreiben. Männische Weiber und weibische Männer wimmeln durcheinander in diesem Reiche des Dirnentums. Die Stimme des Wahrsagers, der mit mahnenden Worten das drohende Ende der Fäulnis ankündigt, erregt nur Gelächter und wird durch frivole Scherze übertönt. Nichts ist heilig; selbst der Name der Gottheit wird zu unzüchtigen Witzen mißbraucht. Im Taumel des Genusses fließt das Leben dahin. Jeder Tag bringt ein neues Fest. Mit Tänzen, Maskeraden, Aufführungen, Schwelgereien und allen nur der kühnsten

Phantasie erdenkbaren Lustbarkeiten werden die Stunden des Tages ausgefüllt, und jede Nacht verwandelt sich in eine neue Orgie. „Wir schliefen," sagt II, 2 Enobarbus, „daß sich der helle Tag schämte, und tranken, daß die dunkle Nacht erbleichte." Die Römer haben zu den orientalischen Lastern noch die Trunksucht gebracht, die ihnen im Verein mit den neu gelernten Genüssen das Mark aus den Knochen saugt. „Betrunken zu Bett zu gehen", ist ihr Schicksal an jedem Abend.

Und in diesem üppigen Zauberreich, über dieses Volk von Dirnen und Dirnenknechten herrscht Kleopatra, die Königin von Ägypten, „der Stern des Ostens, das Wunderwerk der Welt", die Kokotte auf dem Thron. Sie hat es nicht nötig, wie die ärmeren Genossinnen ihrer verachteten Zunft, ihre Reize für Geld, Juwelen oder ähnliche Kleinigkeiten zu verkaufen; die materielle Sorge reicht nicht bis zu ihr hinauf; ganz Ägypten front ihr und versieht sie mit dem unerhörtesten Luxus. Sie selbst ist eine Fürstin, und nur die Mächtigsten und Reichsten auf Erden, denen die Königreiche wie Silberlinge aus den Taschen fallen, wagen es, sich um die Gunst der berückend schönen Frau zu bewerben. Cäsar und Pompejus, die sich den Besitz des Erdballes streitig machten, warfen hier Anker, und jetzt ist Antonius der beglückte Liebhaber, der die Herrschaft der halben Welt seiner Kleopatra zu Füßen legt. Die erste Jugend liegt hinter ihr; die Königin ist „von der Zeit gefurcht, aber die Jahre haben ihrer Schönheit nichts anhaben können". Sie ist noch immer „ein königlicher Bissen", und selbst der ironische Enobarbus sagt II, 2 von ihr:

Sie macht das Alter
nicht welk, noch stumpft Gewohnheit ihren Reiz,
den ewig wechselnden; bei andern Weibern
wird die Begierde, die sie stillen, satt;
doch sie macht hungrig, wenn sie reichlich sättigt:
Denn das Gemeinste wird so hold an ihr,
daß sie die Priester segnen, wenn sie buhlt.

Eine reife Schönheit, aber um so gefährlicher. Denn jeder neue Liebhaber bildete eine neue Erfahrung in ihrem Leben, eine neue

Bereicherung ihrer bestrickenden Macht. Sie kennt alle Mittel, um die Herzen zu fesseln, alle Künste, die Sinne zu erregen. Ihr Geheimnis besteht darin, daß sie sich niemals völlig hingibt, sondern stets die Gewährende bleibt, daß sie sich immer um Gewährung bitten läßt und immer noch mehr, noch größere Wonnen, als sie spendet, gewähren könnte. Täglich muß sie neu erobert werden, und gerade dadurch, daß ihr Besitz stets ein unsicherer bleibt, hält sie die Begierde beständig in Spannung; nicht, wie Charmian ihr anrät, durch die Nachgiebigkeit und Schmiegsamkeit der ehrbaren Frau, die sich den Stimmungen, ja den unausgesprochenen Wünschen des Gatten anpaßt, sondern gerade durch das Gegenteil, daß sie die Erwartungen des Mannes immer durchkreuzt, daß sie in jedem Augenblick eine andere ist, als ihr Liebhaber zu finden hofft. Dem Boten, den sie zu Antonius schickt, gibt sie I, 3 die Weisung:

Find'st du ihn traurig,
sag' ihm, ich tanze; ist er vergnügt, meld' ihm,
ich wurde plötzlich krank.

Will er zu Fulvia eilen, seinem angetrauten Weib, so zürnt sie ihm; beklagt er den Verlust der Toten nicht, so wirft sie ihm die Falschheit seiner Liebe vor:

Wo sind die heil'gen Krüge, die du füllen
mit Schmerzenwasser solltest? O, ich seh's
an Fulvias Tod, wie meinen du beweinst.

Alles kleidet die schöne Frau, Scheltworte und Weinen so gut wie Lachen. Gerade das Kapriziöse, das Launenhafte lockt an ihr. Eine Kleopatra darf sich niemals ganz hingeben. Auch sie ist ja nicht im gesicherten Besitz ihres Liebhabers, auch sie muß immer zittern, ihn zu verlieren und muß ihn beständig neu erobern. Jeder kurze Abschied kann zur dauernden Trennung werden, falls ihr Zauber versagt oder falls die Reize einer anderen Frau sich von stärkerer Wirkung auf seine Sinne erweisen. Als die erste Wut über Antonius' neue Vermählung mit Octavia verraucht ist, erkundigt die Ägypterin sich nur nach dem Äußeren der Rivalin und zu ihrer höchsten Befriedigung kann sie die schmeichelhafte Feststellung machen,

daß deren Reize hinter den ihren zurückstehen, daß „nicht sehr viel dahinter" ist. Die Konkurrentin bedeutet keine ernste Gefahr; Antonius wird „sie nicht lange lieben". Eine andere Auffassung der Liebe als den Reiz der Sinne kennt Kleopatra nicht. Die Frau, die die größte Schönheit besitzt, die die höchste Wonne zu vergeben hat, trägt die Gunst des Mannes davon. Nur muß sie auf der Hut sein und ihre Eroberung zu bewahren verstehen. Übersättigung darf nicht aufkommen; den süßen Trank des Genusses muß sie, wie es im Sonett 118 heißt, durch Bitterkeit würzen. Als es den Tannhäuser aus dem Venusberge vom Lager der Wollust hinwegtreibt, singt er in der Heineschen Bearbeitung des alten Liedes:

Frau Venus, meine schöne Frau,
vom süßen Wein und Küssen
ist meine Seele worden krank,
ich schmachte nach Bitternissen.

Der Zustand kann bei Kleopatra nicht eintreten. Sie ist keine in ewiger Marmorschönheit erstrahlende Göttin, sondern ein pikantes modernes Weib, die in einem Atemzuge schilt und liebt, weint und lacht, reizt und abstößt, küßt und verrät. Ihr Liebhaber umarmt in ihr alle Frauen in einer Umarmung: denn alle Eigenschaften und Reize von den höchsten bis zu den gemeinsten, die andere Weiber bieten können, vereinigt sie in ihrer Person.

Sie liebt Antonius, sie hat auch seine Vorgänger Cäsar und Pompejus geliebt; eine Frau in ihrer Stellung, selbst wenn sie ein Gewerbe aus der Kunst der Liebe macht, hat es nicht nötig, sich einem Mann hinzugeben, der ihr mißfällt. Aber sie darf sich ihrer Neigung niemals selbstlos überlassen, sie muß immer die Herrin — maîtresse lautet der bezeichnende französische Ausdruck — des Geliebten bleiben. Sie muß sich anbeten lassen und den Mann in den Schranken der Unterwerfung halten. Schmeicheleien, Küsse, Launenhaftigkeit, das Aufgebot aller Reize dient zu diesem Zweck und wenn gar nichts anderes hilft, der Ohnmachtsanfall, der jedem Widerspruch ein Ende macht und den Zorn des

Geliebten entwaffnet. Zwanzigmal sah Enobarbus sie aus dem armseligsten Anlaß sterben. Auch zuletzt, als die Schlacht verloren ist, als Antonius zum erstenmal wirklich gegen sie rast, will sie das bewährte Mittel gebrauchen, und läßt sich für tot erklären, nachdem sie sich in ihr Grabmal eingeschlossen hat. Die List ist auch diesmal wirksam wie immer. Leider zu gut. Antonius gibt sich den Tod. Das wollte die Ägypterin gewiß nicht, wenn auch der bankerotte Imperator ihr nichts mehr zu bieten hatte und sie schon nach dem kommenden Mann hinüberschielte. Dem Herren der Welt gebührt nach Kleopatras Auffassung die schönste Frau. Sie ist immer bereit, sich dem Mächtigsten hinzugeben und mit ihrem Leibe den Besitz des Königreiches decken.

Die Unsicherheit der Halbweltdame, die nach der wechselnden Laune des Geliebten heute über eine Welt verfügt, morgen alles verlieren kann, zwingt Kleopatra zur Zurückhaltung ihres wahren Gefühles und zur höchsten Steigerung des sinnlichen Reizes. Sie selbst ist genußsüchtig; es liegt für ein Weib eine hohe Wonne darin, den Herren der Welt in die Arme zu schließen; aber über den Rausch der Lust hinausgehend, bereitet ihr die Umarmung den Triumph ihrer Reize über den Mann, der sich in ihrem Kuß zum willenlosen Sklaven erniedrigt. Die Unterwerfung ist bei Antonius vollständig, der „römische Herkules" schmachtet zu ihren Füßen, wie es keiner seiner Vorgänger getan hat. Gerade deshalb liebt ihn Kleopatra mehr als ihre früheren Liebhaber. Der Kampf herrscht zwischen den beiden Wesen, die nur die Leidenschaft verbindet, der uralte Kampf der Geschlechter, bei dem eines das andere zu unterjochen sucht. Das Vertrauen fehlt, und damit das gesicherte Behagen am gegenseitigen Besitz. Die gekrönte Hetäre kann Antonius alles geben, Küsse, Zärtlichkeiten, unsagbare Wonne, höchste Seligkeit, Trunkenheit und Vergessenheit, nur kein ruhiges Glück, und was sie gewährt, empfängt sie wieder, wie es im Sonett 75 heißt:

Schwankend Tag für Tag in Lust und Pein,
hab' ich bald nichts, und bald ist alles mein.

Erst als der Geliebte tot, für sie gestorben ist, als keine Rivalin ihn mehr entreißen, keine Laune ihn abspenstig machen kann, gehört er ihr zum ersten Male ganz. Erst da bricht V, 2 das bessere Gefühl Kleopatras durch:

> Mir träumt', es lebt' ein Feldherr Marc Anton —
> Ach, noch ein solcher Schlaf, damit ich nur
> noch einmal sähe solchen Mann.

Sie versöhnt durch ihr Ende. Der Dichter hat nichts getan, ihre schlechten Eigenschaften zu unterdrücken. Sie zeigt sich als eine gemeine Natur voll Feigheit, Tücke, Verrat und Heuchelei; sie schlägt mit der königlichen Hand den Boten, der ihr eine ungünstige Nachricht bringt, sie droht Charmian die Zähne blutig zu stoßen, und dennoch ist sie nicht ohne Größe.

Wie der kleine Verbrecher, so kann auch die Dirne auf der Bühne nur jämmerlich wirken. Um einen tragischen Eindruck hervorzurufen, bedarf sie einer besonderen Steigerung. Kleopatra ist Fürstin, wie Venus im „Tannhäuser" eine Meisterin der Versuchung, eine typische Vertreterin der sinnlichen Macht, der selbst die Besten sich nicht entziehen können. Eine Gefallene, die ihre Opfer auf der Straße sucht, erregt Widerwillen; eine Königin der Sünde erhebt sich zu tragischer Größe. Wenn dem Manne Kraft, Mut und Gewandtheit verliehen sind, so besitzt das Weib als einzige Waffe im Kampfe ums Dasein seinen Körper. Wie wir ihm einen Mißbrauch seiner Mittel verzeihen, wenn es sich um einen großen Zweck handelt, so erscheint die Frau entschuldbar, die zu den Künsten der Courtisane greift, weil sie in der weiblichen Natur selbst begründet liegen. Nur darf sie nicht in dem Schmutz des Dirnentumes verkommen, wie die Gewalttat oder List des Mannes nicht zur Gemeinheit ausarten dürfen. Kleopatra besitzt Sinn für Größe. Bei Cäsar und Antonius hat sie die „hohe Römerart" kennen gelernt, und es gelüstet sie, die fremde imponierende Weise nachzuahmen: gewiß keine leichte Aufgabe für ein ägyptisches Prinzeßchen, das nur auf Haremskünste dressiert ist. Es schmeichelt ihr, mit dem Geliebten in den Krieg zu ziehen; aber die verwöhnten Nerven

können den Schlachtlärm nicht vertragen, und bei Aktium, als alles auf dem Spiele steht, läuft sie davon. Nichts lag ihr ferner, als Antonius zu verraten. Warum muß er ihr folgen und Oktavian das Feld räumen? Auch in der zweiten Entscheidungsschlacht vor Alexandrien gewinnt ihre schlechtere Natur die Oberhand. Der besiegte Triumvir hat ihr nichts mehr zu bieten, und getreu dem erlernten Gewerbe sucht sie sich aus dem Schiffbruch in das Boot eines neuen Liebhabers zu retten. Selbst nach Antonius' Fall, als sie gewillt ist, zu sterben, zeigt ihre Größe einen theatralischen Zug. Ihr innerstes, niedriges Empfinden widerstreitet dem heroischen Entschluß. Für alle Fälle schafft sie Gold und Schätze beiseite; sie hofft noch immer, daß ihr das Schwerste, der Selbstmord, erspart bleibe. Vielleicht ist Octavian zu gewinnen, wie so viele vor ihm? Sie zittert vor dem physischen Schmerz. Glücklicherweise kennt sie eine Form des Todes, die kein Weh verursacht, sonst wäre es bei allem Heroismus fraglich, ob sie es über das Herz brächte, sich dem Triumph des Siegers zu entziehen und nach der bewunderten „hohen Römerart" aus dem Leben zu scheiden. Es ist schwer, dem Einfluß seines Planeten zu entfliehen, und der ihre war, wie sie selber V, 2 sagt, der unbeständige Mond. Daß sie es doch kann, daß sie sich die letzte und höchste Überwindung abtrotzt, bildet den Schlußstein ihrer Läuterung. Von der königlichen Hetäre bleibt (IV, 15):

> Nichts mehr als bloß ein Weib und untertan
> so armem Schmerz wie jede Magd, die melkt
> und niedern Hausdienst tut.

In dem freiwilligen Opfertod fallen die letzten Schlacken von ihr ab.

Kleopatra ist in einer individuellen Weise durchgeführt wie keine der weiblichen Gestalten des Dichters. Viele Züge der Jugendgeliebten, der schwarzen Dame der Sonette, sind auf diese seine reifste Schöpfung übergegangen. Als Shakespeare den Bericht des Plutarch las, brachen die alten Wunden auf und die Erinnerung zauberte ihm das Bild der einst Geliebten und Gehaßten vor. Aber Jahrzehnte liegen zwischen den beiden Dichtungen: das leiden-

schaftliche Stammeln und die schmerzliche Enttäuschung von ehemals haben der überlegenen Objektivität das Feld geräumt, mit der die Meisterhand des Künstlers das Bild der Ägypterin zeichnete. Sie besitzt den dunklen Teint, die schwarzen Augen und Haare der Sonettenheldin. Der Dichter stellte sich Kleopatra als brünette Fellachin vor, als Zigeunerkönigin, wie sie verächtlich genannt wird, obgleich in den Adern der Ptolemäer das reinste griechische Vollblut floß. Was wir sonst von ihrem Äußeren erfahren, reicht nicht aus, um uns ein Bild von Shakespeares Schönheitsideal zu machen. Nur aus der Schilderung der Oktavia III, 3, die ihr Gegenstück bildet, lassen sich Einzelheiten entnehmen. Der Wuchs ist stattlich, das Gesicht edel gerundet, Haltung und Gang voll Majestät, die Stirn hoch, und die Stimme hell und wohlklingend. Die Angaben sind dürftig; der Dichter verließ sich hier wie immer auf die nachschaffende Einbildungskraft seiner Hörer, denn wir müssen bedenken, daß das verführerische Frauenbild zu seiner Zeit von einem halbwüchsigen Jungen dargestellt wurde.

Auch im Wesen gleicht die ägyptische Königin der schwarzen Dame. Sie besitzt deren Launenhaftigkeit und Unbeständigkeit und von diesem Vorbild erhielt sie die „leichtfertige Anmut, die selbst Sünden kleiden", die Verführungskünste und den Zauber, dem jeder Mann erliegt. Wie jene neben dem Dichter, so steht Kleopatra neben Antonius als sein „böser Geist". Das Sonett 129 umfaßt im Keim die ganze Tragödie:

Des Geistes Sturz in unermessne Schmach,
das ist die Tat der Lust, und bis zur Tat
ist Lust voll Mord, Blut, Meineid, Ungemach,
wild, maßlos, grausam, roh und voll Verrat.
Verachtet schon, wenn eben erst begehrt,
sinnlos gejagt und endlich, wenn erhetzt,
sinnlos verflucht, ein Köder, der verzehrt,
wer ihn verschlang, in Raserei versetzt.
Toll im Verlangen, im Besitze toll,
habend, gehabt, in Habbegierde wild,
süß im Genuß, genossen qualenvoll,
vorher ein Glück; ein Traum nur, wenn gestillt.

Das weiß die Welt, doch keiner weiß zu fliehn
die Himmelswonnen, die zur Hölle ziehn.

Für Antonius, den „galanten Helden, von dem noch keine Frau ein Nein gehört", ist ein solches Weib unwiderstehlich, während der kühle Rechner Oktavian kalt an ihr vorübergeht. Als Friedrich Wilhelm I. den üppigen Dresdener Hof besuchte, beabsichtigte August der Starke, ihn durch den Anblick eines schönen Weibes zu verführen, das sich plötzlich unverhüllt seinen Blicken darbot. Der nüchterne König erklärte, sie sei ja recht hübsch, aber er liebe solche Sachen nicht. Wo eine ruhige Natur gelassen vorüberschreitet, liegen für eine leidenschaftliche wie Antonius die größten Gefahren. Kleopatra ist sein Schicksal. Als Mensch und Krieger zieren ihn die trefflichsten Eigenschaften, „es gibt kaum Böses genug, um sein Gutes all zu trüben". Sein Feldherrngeist wiegt den Oktavians und Lepidus' zusammen „zwiefach" auf. Dabei zeichnet er sich durch persönliche Tapferkeit und Unerschrockenheit aus, ist offen und großherzig, ein treuer Freund seiner Freunde. Er verzeiht den Verrat des Überläufers Enobarbus, der sein Vertrauen schändlich mißbraucht, und er kann die Wahrheit hören, selbst wenn sie bitter klingt, eine seltene Geistesgröße bei einem Mächtigen. Lebensfreude ist der Grundzug seines Wesens; aber Antonius nimmt nicht nur, sondern gibt auch mit vollen Händen, die ganze Welt soll sein Glück mitgenießen. Die Freude strahlt ihm aus dem blitzenden Auge, und freudige Gesichter muß er um sich haben. Im Elan der Leidenschaft, in der Begeisterung des Krieges ist er der größten Anstrengungen fähig. In den Kämpfen vor Mutina hat er Strapazen ausgehalten, die I, 4 selbst Oktavians uneingeschränktes Lob gewinnen, hat Entbehrungen erduldet, „daß mancher starb, es nur zu sehen". Und dennoch ist sein Spiel neben dem Rivalen um die Weltherrschaft von vornherein verloren, wie der Wahrsager ihm II, 3 verkündet:

Der Geist, der dich beschützt, dein Dämon ist
hochherzig, mutig, edel, unerreichbar,

dem Cäsar fern: Doch nah' ihm wird dein Engel
furchtsam, wie überwältigt.

Bei allen hohen Vorzügen fehlt diesem äußeren Idealbild eines Mannes und Kriegers die sittliche Tiefe. In ihr liegt das Geheimnis von Oktavians Überlegenheit, obschon er sich weder an glanzvoller Erscheinung noch an seelischem Adel mit seinem Gegner vergleichen kann. Bereits in „Julius Cäsar" zeigte sich Antonius genußsüchtig, dem Spiel und Trunk ergeben: jedoch die große Aufgabe, die ihm dort zufiel, brachte es mit sich, daß seine Schwächen hinter der heroischen Aufwallung zurücktraten. In der neuen Tragödie kommt die Kehrseite zutage. Er ist älter geworden; er selbst spricht von seinem ergrauenden Haupt, aber desto gieriger drängt es ihn zu genießen. Die Lebensfreude artet I, 1 in Genußsucht aus:

Kein Augenblick in meinem Leben sollte
sich freudlos dehnen.

Der Besitz der halben Welt, mit Mühe erlangt, dient nur zur Befriedigung seiner Begierden. In Alexandrien, diesem Hof des raffiniertesten Lasters und des ausschweifendsten Vergnügens, fühlt er sich wohl. Der kleinste Erfolg, wie der unbedeutende Sieg, den er über Cäsar erringt, gibt ihm Anlaß zu einer wilden Schwelgerei. Als Sorgenbrecher kennt er nur den Taumel des Genusses, der allein seinem Leben Wert verleiht. Im Rausch vergißt er alles, Ehre, Reich und Pflicht. In Kleopatra findet er die Gefährtin, die er braucht. Sie bietet ihm den höchsten Genuß auf Erden. Die Welt mag zusammenbrechen, er besitzt I, 1 in ihr eine Welt:

Reiche sind Staub; der Misthauf' unsrer Erde
nährt Tier wie Mensch, — des Lebens ganzer Adel
ist, so zu tun (umarmt sie); wenn solch ein liebend Paar
und solche zwei das können tun, worin
wir ohnegleichen sind.

Stolz tragen beide ihre Liebe zur Schau, ein königliches Paar, von dem Goethes Wort im „Faust" gelten kann:

Nicht versagt sich die Majestät
heimlicher Freuden übermütiges Offenbarsein.

Antonius liebt Kleopatra mit der ganzen Gewalt einer verzehrenden sinnlichen Leidenschaft. Er sieht ihre Fehler, er durchschaut ihre List und Falschheit, ihre Unbeständigkeit und Verstellung, er weiß um ihre Vergangenheit, aber er kann sich nicht losmachen. Wie Macbeth die ganze Schändlichkeit seiner Tat erkennt und doch vollbringen muß, so reißt auch den Römer trotz besserer Einsicht die übermächtige Gewalt seiner Liebe hin. Schon im Anfang I, 2 erklärt er, daß er die ägyptische Fessel brechen muß, aber er eilt doch zu ihr zurück, obgleich er einsieht, daß „zehntausend Übel schlimmere, als ich weiß, sein Müßiggang ausbrütet". Nach der verlorenen Schlacht nennt er die Geliebte die „größte Schmach des Frauengeschlechtes", einen „kaltgewordenen Bissen auf Cäsars Teller", eine Dirne, die ihn „mit Lakaien betrügt"; aber verlassen kann er sie nicht. Wenn auf der einen Seite die Götter, auf der anderen die schöne Frau riefen, die Wahl wäre für Antonius nicht zweifelhaft. Die Weltherrschaft geht ihm bei Aktium verloren; Kleopatra bietet ihm überreiche Entschädigung. Er selbst sagt III, 9:

Laß keine Träne fallen. Eine zahlt
Gewinn sowie Verlust; gib einen Kuß,
schon der ist mir Ersatz.

Was bedeutet die Niederlage gegen den Genuß, den sie ihm bereiten kann! Eine Versicherung ihrer Liebe, obgleich er deren tausend in seinem Leben gehört, geglaubt und nicht geglaubt hat, erfüllt ihn mit neuem Mut, „verdreifacht sein Sehnen, Herz und Atem" und verführt ihn zu dem kühnen Ausspruch: „es wird noch alles gut!" zu einer Zeit, wo der nüchterne Sinn des Enobarbus das unabwendbare Verhängnis erkennt, wo selbst Kleopatra schon zu dem siegreichen Gegner hinüberschielt. Unter dem Feuer ihres Kusses glaubt er den „Blitz überblitzen" zu können.

Die dionysische Leidenschaft dieser beiden reifen, königlichen Menschen ist von imponierender Größe. Auf den Trümmern einer untergehenden Welt feiern sie ihre Orgien, um eine neue Welt in der Inbrunst ihrer Umarmung zu finden. Ihre Leidenschaft entspringt nicht den edelsten Empfindungen des menschlichen Herzens;

sie ist nicht schön wie die Romeos und seiner Julia, nicht rein wie die Liebe Mirandas und Ferdinands, nicht voll hingebenden Vertrauens wie Brutus' und Porzias Ehe, aber dennoch ein großes, gewaltiges Gefühl, ein beseligendes Glück, das einen Mann den Verlust einer Welt gleichgültig ertragen läßt und das selbst die Brust einer Kleopatra so durchdringt, daß sie lieber das Leben wegwirft, als ein geschändetes Dasein weiterführt. Von dieser nur auf der Sinnlichkeit beruhenden Neigung geht ein seelischer Adel aus, der dieses Liebespaar von Akt zu Akt immer mächtiger emporreißt und mit strahlendem Glanz verklärt. Es ist bezeichnend, daß gerade diese beiden, allein von allen Liebenden Shakespeares, an ein Wiedersehen nach dem Tode denken. Romeo und Julia wissen nichts davon, Lears erschütterndes Niemals schneidet jäh alle Hoffnung auf ein Wiederfinden ab; Kleopatra, die gekrönte Hetäre, stirbt mit den Worten V, 2:

Mich dünkt, ich hör'
Antonius rufen, seh' ihn sich erheben,
mein edles Tun zu preisen, hör' ihn spotten
auf Cäsars Glück, das Götter Menschen geben
als ihres Zorns Rechtfertigung.
Ich komme, mein Gemahl.
Jetzt zeig' mein Mut mein Recht auf diesen Namen!
Ganz Feuer und Luft geb' ich dem niedern Leben
die andern Elemente.

Sie ist sicher, nach dem Abschied von dieser öden Welt, die einem Stall nach Antonius' Verlust gleicht, in die Arme des Geliebten zu eilen und Hand in Hand mit ihm dort zu wandeln, „wo Seelen ruhn auf Blumen", neben Dido und Äneas ein Abbild einer selbst durch den Tod nicht getrennten Liebe.

Die Exposition des Dramas setzt auf dem Punkte ein, wo Antonius äußerlich noch in ungebrochener Machtfülle dasteht, innerlich aber dem Verhängnis schon verfallen ist. Auch darin gleicht der Aufbau des Dramas dem des „Macbeth". Auch der schottische Held trägt schon die Todeswunde in der Brust, als er zum erstenmal, anscheinend in unberührter Herrlichkeit auftritt. Der Triumvir

fühlt, daß seine Liebe ihn für jede höhere Aufgabe unfähig macht und daß er Kleopatras Zauber brechen muß. Die politischen Verwirrungen erfordern seine Anwesenheit in Italien. Es gelingt ihm, sich loszumachen und nach Rom zu eilen. Eine Verständigung mit Cäsar findet statt. In den Augen aller Einsichtigen bietet sie keine Gewähr einer längeren Dauer, sondern ist nur eine Überkleisterung, keine Tilgung der vorhandenen Gegensätze. Selbst die Vermählung Antonius' mit Oktavia, der Schwester des versöhnten Gegners, kann den Bund nicht befestigen, im Gegenteil in ihr steckt der Keim zu neuem, persönlich verschärften Hader. Sie ist keine Frau für den heißblütigen Triumvirn. Mit ihrem „tugendhaft kühlen, stillen Wesen", mit ihrer strengen Auffassung von Pflicht bleibt sie mehr die Schwester Oktavians als das Weib ihres Gatten. Die Politik tat, wie Menas in richtiger Erkenntnis sagt, mehr für die Heirat als die Liebe. Mit dem häuslichen Bruch verbindet sich der politische. Oktavia kehrt nach Rom, Antonius in die Arme Kleopatras zurück. Die Entscheidung zwischen den Gegnern rückt heran, „Raum ist nicht für beide in der weiten Welt". Die Würfel fallen gegen Antonius; Kleopatra flieht, und er folgt ihr wie ein „brünstiger Enterich", indem er sein Heer im Stich läßt. Erst in Ägypten kommt der Rückzug zum Stehen, und unter den Mauern Alexandriens muß der letzte Kampf sich entscheiden. Ein Klassizist aus der Schule Racines hätte erst hier mit dem Drama eingesetzt und alle früheren Ereignisse, die die ersten beiden Akte und neun Szenen des dritten ausmachen, der Erzählung überwiesen. Einesteils aus technischen Gründen, weil er den sprunghaften Ortswechsel nicht mitmachen kann, sodann aber, weil das französische Drama, das in diesem Punkt mit dem griechischen übereinstimmt, nur die Katastrophe und die unmittelbar auf sie hinwirkenden Vorgänge zur Darstellung bringt. Dagegen hätte sich Racine den Konflikt des Antonius zwischen den beiden Frauen so wenig entgehen lassen wie in „Andromaque" den des Pyrrhus zwischen der Titelheldin und Hermione. Er wäre der Angelpunkt seines Stückes geworden. Shakespeare verfährt gerade umgekehrt. Oktavia bildet nur einen

kurzen Zwischenfall, und ein Widerstreit der Gefühle findet in der Seele des Antonius überhaupt nicht statt. Die Leidenschaft zu Kleopatra ist so stark, daß jede andere Empfindung daneben schweigt oder doch zur Bedeutungslosigkeit herabsinkt. In dieser Art schildert der Dichter alle seine starken Charaktere. Othello ringt nicht mit der Eifersucht, sondern wird unmittelbar von ihr fortgerissen, Macbeth folgt trotz besserer Erkenntnis der Stimme des Ehrgeizes, und nur schwache Menschen wie Hamlet, Brutus und in diesem Drama Oktavia, die einer mächtigen Leidenschaft nicht fähig sind, haben bei Shakespeare unter einem seelischen Konflikt zu leiden.

Dagegen führt unser Dichter die Handlung auf der Bühne von ihren Anfängen an vor. Er gewinnt dadurch einen ungeheueren Vorteil. Wir sehen die Neigung des liebenden Paares in der Zeit ihres Glanzes und empfangen ein viel eindrucksvolleres Bild von ihr als durch die Erzählung. Auch das Interesse für den Helden wird gesteigert. Trotz des Doppeltitels kommt als solcher nur Antonius in Betracht, während Kleopatra als die Vertreterin des ihm feindlichen Gegenspieles auftritt, an dem er zugrunde geht. Der Triumvir erscheint auf der Bühne nicht nur kurz vor seiner Vernichtung, sondern auch auf der Höhe seines Ruhmes, wie er später IV, 15 sagt,

> da er gelebt als höchster Fürst der Welt
> und edelster;

nicht nur als Flüchtling, der mit den Trümmern seines Heeres nach Alexandrien zurückkehrt, sondern auch als gewandter Diplomat und gefürchteter Feldherr.

Nach der Schlacht bei Aktium ist sein Schicksal aussichtslos. Seine getreuesten Anhänger, selbst Enobarbus und Kleopatra machen sich keine Illusionen mehr. Der kleine vorübergehende Erfolg kann daran nichts ändern. Die Soldaten, die den geliebten Feldherrn vergöttern, hören ein seltsames Klingen in der Luft: Gott Herkules verläßt seinen Schützling. Mit Meisterschaft zeichnet der Dichter das Bild des untergehenden Helden, dieses verendenden, bis in das

Mark getroffenen Löwen. Scham über die schmähliche Flucht, Verzweiflung über den selbstverschuldeten Fall brennen in seinem Herzen. Und diese Wunden schlug ihm die Frau, die ihm das Teuerste auf der Welt ist, der er wohl Vorwürfe machen, aber nicht zürnen kann. Durch persönliche Tapferkeit will er retten, was durch seine Schuld verloren ist, und fordert Oktavian zum Zweikampfe heraus, den der kluge Rechner natürlich ablehnt. Ein Mann, der alles besitzt, stellt sich nicht gegen einen, der nichts zu verlieren hat. Nur die Verblendung des Besiegten konnte eine so großherzige Dummheit erwarten, die Antonius freilich im umgekehrten Fall begangen haben würde. Diese Genugtuung bleibt ihm versagt; dafür erringt seine Tapferkeit einen letzten Triumph auf dem Schlachtfeld, und noch einmal darf der Sieggewohnte sich in einem Abendrot des Erfolges sonnen. Der kurze Sieg wird nur zu bald durch eine erneute Niederlage wettgemacht. Wieder durch die Schuld der Geliebten. Antonius ergeht sich in den gröbsten Beschimpfungen Kleopatras und läßt gegen die heiligste Satzung des Völkerrechts den Boten des Feindes auspeitschen, um an dem Diener die Wut zu kühlen, die den Meister nicht erreichen kann. Aber trotzdem steigt das menschliche Bild des sterbenden Römers immer schöner empor. Die Freunde fallen ab, rührend dankt er den wenigen, die ihm bleiben, für ihre Treue; Enobarbus verläßt ihn, in hochherzigster Weise schickt er dem Verräter seine Schätze nach; seine Neigung zu der geliebten Frau reinigt sich immer mehr von den ihr anhaftenden Flecken. Als er ihren angeblichen Tod vernimmt, ist alles für ihn erledigt: „des langen Tages Arbeit getan". Seine Absage an das Leben IV, 14 erinnert an den letzten Gruß, den Othello seinem früheren Kriegerdasein entbietet. Auch dessen „Tagewerk ist getan" mit dem Verluste Desdemonas. Antonius legt die Waffen ab, die er „in Ehren trug", die „zerbeulte Rüstung", die der beste Teil seines Lebens war. „Er ist kein Krieger mehr." Die Fackel ging aus, die seinen Taten leuchtete. Die Lebensfreude des Dionysiers macht der Todessehnsucht Platz, die sich überdrüssig von der verwaisten Erde abwendet. Auch in seiner Entwickelung ist „des Rades Umlauf vollbracht".

Shakespeare huldigt keiner billigen Moral. Einen erhabneren Abschied als dies sündige Liebespaar hätte selbst Brutus von seiner Porzia nicht nehmen können. Ob schuldbefleckt oder nicht, in diesem Augenblick ist Antonius' und Kleopatras Gefühl ganz groß, entsühnt und geadelt. Wie Romeo und Julia werfen sie das Leben weg, um ihre Liebe zu retten, ja größer als die Liebenden von Verona, da sie das Dasein und seine Genüsse kennen gelernt, immer geschätzt und geliebt, ja ihm sogar alles geopfert haben. Antonius fällt als „ein tapferer Römer von Römerhand": nur sich selber erlag er. Er und Kleopatra suchten den ungestörten Genuß. Sie brauchten dazu den Besitz einer Welt; die Welt geht verloren, und sie müssen erkennen, daß der Genuß ohne sie nicht zu erlangen ist. Keine hohen Ideale scheitern hier: Antonius und seine Königin sind erfahrene Menschen, die von dem Leben nichts Unmögliches erwarten, keine Wunder wie Romeo und Julia. Aber auch das Glück dieser beiden, obgleich beschränkt, ist nicht zu erreichen. Die Grundstimmung der reiferen Liebestragödie ist pessimistischer als die des Jugendwerkes, und vielleicht flossen gerade aus der entsagungsvolleren Auffassung, aus des Dichters eigener Kenntnis von der Nichtigkeit dieser „öden Welt" die häufigen Hinweise auf ein besseres Land des Jenseits, die für dies Drama so bezeichnend sind, da sie von allen Shakespeareschen Stücken ausschließlich hier vorkommen. Daß der Glaube an das Fortleben nach dem Tode gerade in einer Römertragödie auftritt, liefert einen Beweis mehr gegen die unverständige Meinung, die in unserm Dramatiker den „historischen Dichter" rühmt. Die antike Anschauung weiß von dem Wiedersehen in einer besseren Welt nichts, aber die moderne verlangte trotz des Römertums nach einem derartigen Ausblick, wie auch Goethe in „Iphigenie" die Aussöhnung Orests mit den abgeschiedenen Geistern seiner Ahnen in einer Weise eintreten läßt, der die Griechen verständnislos gegenübergestanden hätten.

Trotz der Häufung der Ereignisse, die neben dem Untergang des Antonius noch die politischen Vorgänge eines Zeitraumes von etwa zehn Jahren umfassen, verschwinden alle die übrigen sehr

zahlreichen Personen hinter dem Liebespaar. Der kühle, schwunglose Oktavian, der sich leicht beherrschen kann, da ihm die Leidenschaften fehlen; der schwerfällige Lepidus, der abgetan wird, sobald sein Dienst erledigt ist; der schlaue Pompejus mit seiner zweifelhaften Ehrlichkeit, die Seeleute Menas und Menekrates, eine glückliche Mischung vom Freibeuter und Soldaten, sowie die verschiedenen Anhänger der Triumvirn bieten nichts Besonderes; immerhin hat der Dichter auf ihre Ausgestaltung mehr Arbeit verwendet als auf die nur dem Namen nach unterschiedenen Rosse, Angus, Lenox in „Macbeth". Alle, selbst die Gefolgsleute Eros und Decretas auf seiten des Antonius, die Dolabella, Proculejus und Agrippa von der Partei seines Gegners weisen einen individuellen Zug auf, so untergeordnet ihre Rollen auch sein mögen. Enobarbus ragt aus der Schar als nächster Freund des untergehenden Imperators hervor. Er ist gerade das Gegenteil seines Herrn, ein kluger, durch kühlen Verstand überlegener Kopf, ein Skeptiker, der sich in der Fäulnis der Zeit recht behaglich einzurichten versteht und das große vorüberrollende Schicksal, wie ein Zuschauer in einer bequemen Loge, betrachtet und mit ironisch spöttischen Bemerkungen begleitet. Als feiner Menschenkenner durchschaut er seine ganze Umgebung, besonders für ihre Laster und Schwächen besitzt er ein scharfes Auge, während ihm die Vorzüge entgehen. Aber gerade dadurch sind unter dieser Gesellschaft seine Voraussagungen so zutreffend, daß er beinahe die Bedeutung einer über der Handlung stehenden Kommentierungsfigur annimmt. Gleich Antonius ist er Genußmensch, aber nicht wie sein Herr aus einem leidenschaftlichen Hang, aus der Freudebedürftigkeit einer großen Natur, sondern weil vor seinem klugen Blick kein höheres Ideal standhält, weil er nichts als das Materielle erkennt. Solange das Schicksal seinen Meister begünstigt, folgt er ihm treu, das Unglück dagegen muß einen Enobarbus zum Abfall treiben. Er ist zu klug, um auf einem verlorenen Posten auszuharren.

> Wer pflichttreu fest an Toren hält, macht Treue
> zur reinen Torheit; doch wer's fertig bringt,

standhaft zu folgen dem gefallnen Herrn,
besieget den, der seinen Herrn besiegt,
und erntet einen Platz in der Geschichte. (III, 11.)

Nach diesem Nachruhm gelüstet es Enobarbus nicht, sondern nur nach irdischem Wohlbehagen. Aber der Kluge rechnete wohl mit Antonius' Niederlage, nicht aber mit dessen Großmut. Er kannte ihn eben nur von seiner schlechten Seite als Spieler, galanten Helden und Raufbold; für die Größe seines Feldherrn besitzt Enobarbus kein Verständnis. Erst als es zu spät ist, erkennt er sie, als der Verratene dem Verräter seine aufgesammelten Schätze in das feindliche Lager nachsendet. Die Großmut überwindet den Abtrünnigen, und zwingt ihn durch ihre Überlegenheit zum Selbstmord, ihn, der in der Welt nichts als das materielle Behagen kennen wollte, der nur danach trachtete, sein eignes kleines Leben aus dem sinkenden Boot des Größeren zu retten. Er erliegt dem Ideal, das er stets geleugnet hat. Der überwundene Antonius, der eine Welt verloren hat, ist noch immer mächtig durch seine Persönlichkeit. Die kleine Tragödie des Enobarbus nimmt einen berechtigten Platz innerhalb des größeren Trauerspiels ein. Das Gemeine geht in sich besiegt zugrunde, das Große kann zwar untergehen, aber der Tod bringt ihm keine Vernichtung, sondern Erlösung und Reinigung von irdischen Schlacken. Enobarbus' Ende beweist die Berechtigung seines Herrn, am Schluß eines verlorenen Lebens stolz zu erklären, keine fremde Macht habe ihn gefällt, „nein, Marc Anton erlag sich selber nur".

Der historische Stoff des Dramas bringt es mit sich, daß der Pessimismus des Dichters nicht so stark hervortritt als in den voraufgehenden Werken. Immerhin scheint mit Antonius' Tod die letzte Mannesgröße vertilgt, die Welt ihrer Krone beraubt, die Erde nicht mehr des Lebens wert:

Alles ist nichts;
Geduld ist läppisch, Ungeduld ziemt nur
den toll gewordnen Hunden: ist's da Sünde
zu stürmen ins geheime Haus des Todes,
eh' er sich zu uns wagt? (IV, 15.)

Das Herrlichste wird vernichtet, und die Kleinen machen sich nun daran, die Beute davonzutragen. Nach dem Löwen kommen die Schakale. Der Gedanke leitet zu der nächsten Tragödie, zu „Coriolan" hinüber. Wenn es eines Beweises bedarf, daß eine Aufhellung in Shakespeares Stimmung nicht eingetreten ist, so treffen wir ihn in diesem Drama voll der tiefsten Menschenverachtung.

In einer englischen Bibliothek befindet sich ein Exemplar von Norths Plutarchübersetzung, das auf dem Titelblatt die eingeschriebenen Buchstaben W. S. trägt. Es ist zweifelhaft, ob die Initialen William Shakespeare bedeuten, und ob sie von der Hand des Dichters herrühren. Sollte das der Fall sein, so ist der Band, der einer späteren Ausgabe von 1612 angehört, doch erst nach der Niederschrift der letzten Römertragödie in seinen Besitz gelangt. Wie es auch damit stehen mag, das eine ist sicher, daß Shakespeare die Lebensbeschreibungen des Griechen hochschätzte. Nach „Julius Cäsar" und „Antonius und Kleopatra" boten sie ihm noch den Stoff des „Coriolan". Von der Geschichte des Dramas ist uns nichts überliefert, weder die Zeit der Abfassung noch die der ersten Aufführung. Im Druck erschien die Tragödie erst 1623, und für ihre Datierung kommen bei dem völligen Schweigen der Zeitgenossen nur stilistische und metrische Gründe in Betracht. Nach ihnen muß „Coriolan" eines der letzten Werke des Dichters sein, zweifellos später als „Macbeth" und „Antonius und Kleopatra", mit denen das Drama, auch durch die Auffassung des Helden, in einem unabweisbaren Zusammenhang steht. Die meisten Forscher sind geneigt, 1608 als Entstehungsjahr des Stückes zu betrachten.

Was den Dichter zur Dramatisierung der Erzählung Plutarchs lockte, ist klar; der Kampf des großen Mannes, der allein, unverstanden, verfolgt und gehaßt durch das Leben geht, des einzelnen gegen die Masse. Die furchtbare Isolierung des Großen bildet den Grundzug des Shakespeareschen Schaffens überhaupt, und die Tendenz, die alle seine Dramen durchzieht, kommt in dieser letzten Tragödie noch einmal zum klarsten Ausdruck. Es ist, als ob er

bei seinem Abschied von der tragischen Kunst seine Auffassung an einem Musterbeispiel habe darlegen wollen. Die Gegensätze, die in „Hamlet", „Lear", „Cäsar" mehr unter der Handlung verborgen lagen, treten in rücksichtslosester Klarheit einander gegenüber: hier das Edle und Große, das sich in einem Manne verkörpert, dort das Halbe und Schwache, das Niedrige und Gemeine, das die Masse beseelt, die mit dem großen Individuum nichts Besseres anzufangen weiß, als es zu lästern, in den Staub zu zerren und zu verbannen. Sicher fand der Dichter sich selbst in seinem Marcius wieder. Auch um ihn wurde es einsam; die Genossen seiner Jugend schwanden dahin, und ein neues, ihm fremdes Geschlecht wuchs auf. Auch er stand im Kampfe gegen das „vielköpfige Ungeheuer" als ein einzelner, von schwachherzigen Freunden mangelhaft unterstützt oder gar im Stich gelassen; heute von der Gunst der Menge getragen, morgen herabgerissen, wenn irgend eine Eintagsgröße das Ohr des Publikums gewann. In solchen Fällen mag er die Gefühle Coriolans gehegt haben, vielleicht noch mehr, wenn der tosende Beifall der Gründlinge zu ihm emporbrauste, als wenn er ihr Mißfallen erregte. Verächtliches Lob schmerzt bitterer als verächtlicher Tadel. Neben der persönlichen Seite mögen politische Ereignisse den Dichter angeregt haben. Sir Walter Raleigh, der größte Seeheld der Elisabeth, fiel unter der neuen Regierung 1603 auf Grund unbeweisbarer Anschuldigungen in Ungnade. Einst, als er mit reicher Beute aus den spanischen Feldzügen heimkehrte, schallte ihm der Jubel des Volkes entgegen, desselben Volkes, das ihn wenige Jahre später zerreißen wollte, als er in das Gefängnis abgeführt wurde. Raleigh hatte gleich Coriolan gegen ein Gesetz gestimmt, das die Lieferung billigen Kornes für die notleidenden Klassen bezweckte. Auch er galt als stolz und hatte im Bewußtsein des eigenen Wertes und der eigenen Taten nie ein Hehl daraus gemacht, daß er die Masse verachtete. Darüber hinaus besteht aber keine Ähnlichkeit zwischen ihm und Marcius. Der Charakter des dichtenden, schmeichelnden und abenteuerlichen Engländers besaß nichts von der starren Größe und der Gott-

ähnlichkeit des Römers. Nur das äußere Schicksal der beiden Männer berührt sich.

Shakespeares Auffassung von der Majestät und der Unfehlbarkeit des souveränen Volkes ist in allen Dramen von dem Aufstand des Jack Cade in „Heinrich VI." an sehr ungünstig. In „Antonius und Kleopatra" I, 4 kommt der Vergleich vor:

> Die Menge, losen Wasserlilien gleich,
> treibt hin und her, der Wechselflut gehorchend,
> und wird vom Schwimmen faul.

Im Einklang mit der zur Zeit der Renaissance herrschenden Ansicht schildert der Dichter das Volk als wetterwendisch, schwankend, unbeständig, ohne Einsicht, stets eines Führers bedürftig, unfähig aus sich selbst etwas zu leisten, von den Eindrücken des Augenblickes abhängig, ein willenloses Werkzeug in der Hand dessen, der es zu gebrauchen versteht. So erscheint die Menge, wie wir gesehen haben, schon in „Cäsar"; nicht eigentlich bösartig, denn dazu gehören Wille und Entschlossenheit, im Gegenteil durch ihre Haltlosigkeit guten Eindrücken ebenso leicht zugänglich wie schlechten. Brutus' Rede wirkt so stark wie die des Antonius, Menenius' Kinderfabel von dem Bauch und den rebellischen Gliedern beruhigt die aufsässigen Bürger so schnell, wie die Tribunen sie aufstacheln; unter Coriolans Führung verrichten die Soldaten Großes, während sie unter einem Schwächling davonlaufen. Als besonderes Moment, das früher fehlte, tritt aber in diesem Drama der ästhetische Ekel vor der Masse hinzu. Knoblauchfresser, Hunde, Gänseseelen, Aussatz, Jauche werden die Bürger genannt (III, 3):

> Kläffer aus dem Volke, des Hauch ich hasse
> wie fauler Sümpfe Dunst, des Gunst mir teuer
> wie unbegrabner Männer totes Aas,
> das mir die Luft verpestet.

Sie sollen nach Hause gehen, sich die Zähne putzen und das Gesicht waschen, ruft ihnen II, 3 Coriolan zu und nicht nur er, sondern auch der friedliche Menenius spricht IV, 6 zu dem Volke:

Ihr seid's,
die unsre Luft verpestet, als ihr warft
die schmier'gen Mützen in die Höh'.

Es ist, als wenn Shakespeare uns die schwälenden Düfte mitatmen ließe, die aus dem Parkett, dem Gewimmel der Gründlinge, auf die Bühne hinaufstiegen und seine Geruchsnerven beleidigten.

So widerwärtig und ekelhaft wie in „Coriolan" ist die Darstellung des Volkes in den früheren Dramen nicht. Hier erscheint die Menge nicht nur schwankend, sondern in ihrer Gemeinheit als der Gegensatz von allem Edlen. Coriolan hat Recht zu dem Ausruf I, 1:

Wer Größe
verdient, verdient auch euren Haß; und eure Liebe
ist eines Kranken Gier, der heftig wünscht,
was nur sein Übel mehrt. Wer sich verläßt
auf eure Gunst, der schwimmt mit blei'rnen Flossen
und fällt mit Binsen Eichen.
Ihr ändert euren Sinn im Nu,
heut nennt ihr edel, den ihr gestern haßtet,
heut niedrig euren einst'gen Stolz.

Die Darstellung entspricht der historischen Wahrheit in keiner Weise. Die römischen Plebejer in den ersten Zeiten der Republik waren derbe Ackerbürger, die die Bedürfnisse des beschränkten Gemeinwesens wohl überblicken konnten. Schon Plutarch denkt bei ihrer Schilderung zu stark an den ihm bekannten Pöbel der griechischen Städte und bringt ihnen nur mangelhaftes Verständnis entgegen. Immerhin wenn Shakespeare das Ringen der römischen Patrizier mit den aufstrebenden niederen Volksschichten darzustellen beabsichtigte, so ließ er sich den verwendbarsten Teil seines quellenmäßigen Materials entgehen. Doch der Plan, den Kampf zweier Staatsformen, der Aristokratie und Demokratie, zu schildern, liegt ihm völlig fern. Coriolans Haß gegen die Plebejer ist nicht das Werk politischer Überzeugung, sondern des Temperamentes, der Leidenschaft. Der prinzipielle sachliche Streit bildet nur den Hintergrund, auf dem die rein menschliche Handlung sich abspielt. Dies jammer-

volle Gesindel ist so wenig der Träger des demokratischen Gedankens, wie man in diesen Senatoren und Konsuln die Vertreter der berechtigten Aristokratenherrschaft erblicken kann. Auch sie sind nur kümmerliche Durchschnittsmenschen und Durchschnittssoldaten, die im Felde halbwegs ihre Pflicht erfüllen wie Cominius und Titus Lartius, denen aber jeder große Gedanke fehlt und denen bei allen wichtigen Entscheidungen der Mut ausgeht. Der Beste unter ihnen ist noch Menenius, ein braver, alter, etwas geschwätziger Herr, voll aufrichtiger Liebe zu Coriolan, ein gutmütiger Polterer und Anekdotenerzähler, der mit kleinen Mittelchen aus der Hausapotheke die großen Wunden des Staates zu heilen sucht:

Flicken
muß man den Riß mit Lappen jeder Farbe.

Darin gipfelt III, 1 seine erprobte Staatsweisheit: Fortwursteln von Fall zu Fall, nur keine prinzipiellen Entscheidungen. Die schaffen Ärger, den selbst der beste Becher „heißen Weines, mit keinem Tropfen Tiberwasser gemischt", hinunterzuspülen außerstande ist. Man muß bei den großen Aktionen auch früh aufstehen, und Menenius ist ein lustiger Patrizier, der lieber Verkehr „mit dem Hinterteil der Nacht als mit der Stirn des Morgens" unterhält. Nur eins zeichnet die Aristokraten vor dem Pöbel aus: sie besitzen eine rückhaltlose Anerkennung für Marcius, allerdings nicht weil sie seine Größe begreifen, denn das Wesen dieses Einzigen bleibt ihnen so unverständlich wie den Volkstribunen, sondern weil der siegreiche General aus ihrer Kaste entsprossen ist und sich selbst, der Tradition seines Geschlechts folgend, zu ihnen zählt. Die Verehrung verhindert sie nicht, den Bewunderten in der Gefahr preiszugeben, natürlich aus Rücksicht auf das Vaterland. Der Patriotismus lieferte noch immer einen Vorwand, wenn es galt, ein feiges Kompromiß zu beschönigen.

In der Mitte dieser Schwachen und Halben, umgeben von unzuverlässigen Freunden und offenen Feinden, steht Coriolan allein. Es ist eine Lust, diese Vollnatur zu bewundern, diesen edel gezogenen Rassemenschen, der vor dem Äußersten nicht zurückschrickt,

der sich durchsetzen muß, mögen auch tausend dem Unverstand ehrwürdige Bräuche in die Brüche gehen. Er ist ein Feind aller Halbheit, „des ewig Gestrigen, das heute gilt, weil's gestern hat gegolten“:

> Täten wir immer, was die Sitte will,
> wir fegten nie den Staub des Alters ab,
> und bergehoher Irrtum würd' ein Grab
> der Wahrheit. Eh' ich zieh am Narrenseil,
> werd' hohes Amt und Ehre dem zuteil,
> der dazu Lust hat.

Das sind Worte II, 3, die ebenso gut seinen aristokratischen Freunden wie den Tribunen gelten. Coriolan ist kein beschränkter konservativer römischer Krautjunker, sondern ein Revolutionär im besten Sinne des Wortes, der „des Staates festen Grundbau mehr liebt, als er den Umsturz scheut“, der Adel, Würde und Weisheit, kurz alles, was groß und schaffenskräftig ist, von dem Bleigewicht befreien will, mit dem der Unverstand der Massen es belastet. Man möchte zu Nietzsches oder Stirners Worten greifen, um das Verhältnis dieses Einzigen, dieses Herrenmenschen zu der Menge zu schildern, die auf ewig zum Sklaventum verurteilt, in Fron und Lohn schuften muß, damit der Meister bauen kann. Die Knechte bleiben Knechte, selbst wenn ihre Kette gelockert wird. In der Freiheit steigen sie nicht empor, sondern ziehen nur die Besseren zu sich herab. Des Lebens Fackel leuchtet den Ewigblinden nicht, sondern kann in ihrer Hand nur zünden. Marcius besitzt ein Recht, die Plebejer zu hassen und zu verachten, wie der Edle das Gemeine mit jeder Waffe bekämpfen soll, die er findet. Die Tribunen werfen ihm III, 1 vor:

> Du sprichst vom Volk,
> als wärest du ein Gott, der kommt zu strafen,
> und nicht ein Mensch wie sie.

Marcius ist wirklich kein Mensch ihrer Art, sondern im Vergleich mit diesem Gesindel ein gottähnliches, höheres Wesen. Wie in der Masse sich die ganze Fülle des Gemeinen und Niedrigen verkörpert,

so schmücken ihn alle Tugenden: Tapferkeit, Großherzigkeit, Vaterlandsliebe, Stolz, Mut, Kraft, hoher Sinn, Aufrichtigkeit, Offenheit und Selbstlosigkeit. Er ist groß als Mensch, Krieger, Bürger und Feldherr, unerschütterlich in seiner Anhänglichkeit an die Freunde, ein bescheiden ergebener Sohn, ein zärtlicher Gatte und liebevoller Vater. Zwischen ihm und der Menge ist keine Verständigung möglich; der Edle darf dem Niedrigen keine Konzession machen, sondern muß es seiner Natur nach bekämpfen und niedertreten, soweit seine Kräfte reichen. Weil er so groß ist, muß sich Marcius gegen die Plebejer wappnen und darf nicht erlauben, daß ihre neidvolle Gleichmacherei den Staat auf ein Niveau herunterdrückt, wo nur noch für die schlimmsten Herdeninstinkte Raum ist, wo alles Bessere verstummen muß.

Wie wir II, 2 aus unparteiischem Mund erfahren, tut Coriolan alles, um sich als Gegner des Pöbels zu erweisen. Er sucht den Haß der Plebejer mit dem größten Eifer. Bei jedem Konflikt des Senates mit dem Volke drängt er sich in die vorderste Reihe. Der Volkshaufe ekelt ihn an wie etwas Schmutziges, Häßliches, Befleckendes wie dem Brahmanen der Tschandala als unrein gilt, dessen Gegenwart schon besudelt. Wahrheit und Lüge, Licht und Finsternis, Hohes und Gemeines können nicht nebeneinander existieren. Marcius trägt seine Gefühle mit Stolz zur Schau, aber das ist das gute Recht des Großen gegenüber dem Niedrigen, das sonst, wie es in dem Drama I, 1 heißt:

> Edelmut ertötet, kühnes Wollen
> bleich macht.

Ein Coriolan darf noch nicht einmal den Anschein erwecken, als ob er sich vor dem Janhagel beuge, als ob er durch Schweigen ihm beistimme. Er hat die Pflicht zu sprechen. Nur dem Pöbel gegenüber, im Bewußtsein des eigenen überlegenen Wertes, zeigt er sich stolz; im Verkehr mit seinen Standesgenossen dagegen zieren ihn die größte Bescheidenheit und Demut. Willig ordnet er sich dem Cominus in der Führung des Krieges unter, jede höhere Belohnung aus der eroberten Beute schlägt er aus, und es ist ihm

unerträglich, den Ruhm seiner Taten zu vernehmen. Nicht die Wunden schmerzen ihn, sondern sie immerzu „erwähnt zu hören", das Gerede über die Narben, die für ihn bloß „Ritze von Dornen, Schrammen zum Lachen" sind. Coriolans seelische Vornehmheit erlaubt ihm nicht, das Lob der Gasse anzuhören; es widerstrebt der Schamhaftigkeit seiner innersten Natur, das Beste seiner selbst den gaffenden Blicken und den erstaunten Ohren des Pöbels preiszugeben. Er kann das Edelste, was er besitzt, nicht wegwerfen, sich nicht zum Klopffechter erniedrigen, der seine Künste mit reklamehaften Anpreisungen der Öffentlichkeit vorführt. Allerdings gilt auf ihn das kluge Wort La Harpes, daß das höchste Maß von Bescheidenheit das höchste Maß von Stolz ist. In Rom gibt es niemand, der würdig wäre, ihn zu preisen, keine Auszeichnung, die für ihn den Charakter einer solchen trüge. Die Mutter allein bildet eine Ausnahme, an der er mit kindlicher Verehrung hängt. Ein Wort aus dem Munde Volumnias, die „ihn zum Krieger gemacht hat", genügt ihm neben dem Bewußtsein der erfüllten Pflicht als einzige Anerkennung. Die Bürger meinen I, 1, nur um ihr eine Freude zu bereiten, habe er alle seine Heldentaten verrichtet. Gewiß gilt ihr Marcius' erster und letzter Gedanke im Getümmel der Schlacht. An der Brust der „Edelsten der Mütter" hat er die feurige Kraft, den stolzen Sinn, den herrlichen Ehrgeiz und den Haß der Plebejer eingesogen. Die römische Matrone selbst besitzt diese Eigenschaften. Wenn der Sohn den Pöbel hängen will, zieht sie das Verbrennen vor. In der seelischen Verwandtschaft wurzelt der Einfluß, den sie auf Coriolan ausübt; aber die Familienähnlichkeit geht doch nur soweit, als eine Frau in rein männlichen Eigenschaften dem herrlichsten Manne gleichkommen kann. Volumnia ist nicht der Spiegel, in dem der stolze Römer sein eigenes Selbst ungetrübt wiederfindet, sondern in das Weibliche verzogen und abgeschwächt. In der Stunde der Entscheidung tut sich die Kluft zwischen beiden auf. Das ist vielleicht die schwerste Enttäuschung, die den Sohn erwartet. Die Mutter versteht ihn nicht mehr, auf deren Beifall er sicher rechnete. Sie ist nur eine Frau. Sie

kann sich verstellen, er nicht. Der erborgte Schein widerstrebt ihrer weiblichen Natur nicht, während sein Mannessinn sich mit Ekel von der Heuchelei abwendet. Auch äußere Ehren und Auszeichnungen schmeicheln ihr, während sie für Marcius keine Bedeutung besitzen. Ihm gilt es als selbstverständlich, daß der Beste auch das Schwerste verrichten muß.

Der Vorwurf der Prahlerei kann keinem Menschen mit größerem Unrecht gemacht werden als Coriolan. Stolz ist gerade das Gegenteil von Prahlerei. Könnte er prahlen, könnte er sich überwinden, seine Wunden zur Schau zu stellen, dann hätte er ja das Konsulat in der Tasche. Er scheitert gerade an der Unmöglichkeit, seinen Ruhm auf der Gasse auszuposaunen, gleich Cordelia an der vornehmen Zurückhaltung, die ihn verhindert, das Beste seines Wesens der Öffentlichkeit preiszugeben. Das Lob seines vorgesetzten Generals schlug er aus: und nun soll er vor dem Pöbel den Trompeter des eigenen Wertes spielen? Ruhmbegierde beseelt ihn. Bei Volumnias Erziehung, für die ein „Mensch ohne Ruhmbegierde nur ein totes Gemälde an der Wand" ist, kann es nicht anders sein; aber dies Gefühl entspringt dem Bedürfnis eines edlen Herzen, unter allen der Beste, nicht äußerlich der Erste zu sein. Wer ihm diese Stellung in seiner eigenen Schätzung streitig macht, wer wie Tullus Aufidus mit ihm um die Palme ringen darf, den verfolgt Marcius mit grimmiger Feindschaft. Der volkische Führer ist sein persönlicher Gegner, nicht nur der Roms. Niemand liebt sein Vaterland mehr als Coriolan: aber das Vaterland ist für ihn nicht nur ein Name, einige Quadratmeilen Landes innerhalb bestimmter Grenzpfähle, sondern die Gemeinschaft der Besten und Edelsten, die Stätte, wo Tapferkeit und Weisheit herrschen und die niederen Instinkte des Pöbels in strenger Zucht halten. Eingefleischter Aristokrat ist er nur in dem Sinne, als der Adel die Auslese der Tüchtigsten umfassen soll, keineswegs aber in der verdienstlosen Abstammung von einem vornehmen Vater besteht. Dieser Adel muß täglich neu erobert werden. Freilich gehören besonders günstige Bedingungen, wie edle Geburt, edle Erziehung und das

Vorbild einer langen Reihe von Ahnen dazu, um seiner teilhaftig zu werden; doch nur insoweit ist er ein Erzeugnis des Standes, als die große Persönlichkeit niemals aus der zur Knechtschaft geborenen Masse, sondern nur aus einer bevorzugten Gesellschaftsschicht erwachsen kann. Dieser aristokratische Zug geht durch sämtliche Dramen Shakespeares, nicht nur durch „Coriolan". Er entspricht der Auffassung der Renaissance. Es läßt sich durch nichts nachweisen, daß unser Dichter Castigliones „Cortigiano" gelesen oder überhaupt gekannt hat, aber wenn es der Fall gewesen wäre, so ist das Bild edelster Männlichkeit, das der Italiener seiner Zeit als Muster vorzeichnete, in Cajus Marcius verwirklicht. Er und alle Helden Shakespeares stehen auf der Höhe der Menschheit, zu der die niederen Sorgen des Tages nicht hinaufreichen. Nur dort können sich die gewaltige Willenskraft und die seelische Vornehmheit entwickeln, die Züge, welche die innerste Wesensart seiner Männer bilden. In dem römischen Marcius erstrahlen beide Eigenschaften am herrlichsten; und wenn einer, so kann er als Muster Shakespearischen Heldentumes dienen:

> Sein Sinn ist viel zu edel für die Welt.
> Er würd' Neptun nicht um den Dreizack schmeicheln,
> nicht Zeus um seinen Donner.

So beurteilt ihn III, 1 der kluge Freund Menenius. Coriolan steht allein. Das Volk haßt ihn; die Führer des Pöbels, die Tribunen, suchen nur nach der Gelegenheit, den Helden zu verderben; die adeligen Genossen rühmen ihn zwar, aber seinem innersten Wert stehen auch sie fremd gegenüber, und selbst der Mutter fehlt die Einsicht in den aus einem Stück gemeißelten, fest geschlossenen Charakter des Sohnes. Es ist der größte Konflikt, den Shakespeare geschildert hat: dort eine Welt und hier der einzelne allein. Marcius soll Konsul werden; er selbst will es, denn diese Kraftnatur fühlt den Herrscherberuf in sich. Aber der Weg zu dem höchsten Amt geht durch die Volksabstimmung. Coriolan muß sich erniedern und durch schmeichelnde Worte die Gunst der Masse gewinnen. Er, der Zeus nicht um seinen Donner bitten würde, soll sich auf den Markt stellen,

seine Wunden zeigen und um die „süßen Stimmen" betteln, die er verachtet. Das kann Coriolan nicht; er wäre lieber Roms „Sklave auf seine Art als Mitherrscher auf die ihre". Die Freunde und die Mutter sehen darin nur falschen Stolz und begreifen nicht, daß der Schritt einen Bruch mit Marcius ganzer Persönlichkeit bedeutet, daß diese Verleugnung des eigenen Ichs seiner inneren Vernichtung gleichkommt. Die Wahrheit darf sich nicht selbst verraten und heucheln, wenn sie die Wahrheit bleiben will. Die Überhebung ist nur insoweit die Ursache von Coriolans Untergang, als er sich auf eine Höhe emporgeschwungen hat, auf der er sich nicht behaupten kann. Er bleibt ein Mensch, dem die Kräfte zu der erstrebten „Gottähnlichkeit" versagen. Aus diesem Zwiespalt entwickelt sich sein tragisches Verhängnis. Marcius gibt nach: er geht auf das Zureden der Freunde ein, er schickt sich an, Konzessionen zu machen. Darin liegt eine Vergewaltigung seines besseren Teiles, ein Abfall von seinem eigenen Ideal, ein Bruch mit der Herrlichkeit des Gottes. Das Höchste trug er in sich, um nun wie ein kleiner Mensch zu handeln. Er besitzt nicht die Kraft der eigenen Größe: ein Gott muß einsam sein, erhaben über Irdisches und darf nicht seinen Anteil daran begehren. Marcius selbst sagt II, 2:

> Ich kann nicht
> im Bürgerkleid entblößt stehn, meine Wunden
> zeigen und ihre Stimmen mir erbetteln.

Er kann es nicht, aber er tut es doch. Und würde er hundert Jahre alt, die Erinnerung an den Augenblick, wo er mit falschen Worten, im falschen Kleide der Demut um die Huld der Masse buhlte, wo er das Edelste seiner Natur preisgab, bliebe ihm unvergeßlich, eingebrannt wie ein Schandmal. Die Schmach zerreißt sein ganzes Wesen. „Darf ich die Kleider wechseln?" fragt er den Tribunen Sicinius, als die unwürdige Prozedur vorüber ist. Als ob er mit ihnen die Schande ausziehen könnte! In den Falten der Toga hat sich der schmutzige Geruch der Menge verfangen, die Befleckung selbst sitzt tiefer, auf der Haut, unauslöschbar wie die Blutspuren auf Lady Macbeths Hand. Coriolan kennt sich selbst nicht

wieder, auch nicht in dem reineren Gewande. Er ist auch ein anderer geworden. Der alte große Marcius ist tot, er selbst hat ihn dem Volke ausgeliefert. Was noch lebt, ist nur die Außenseite des stolzen Römers, wohl noch seine Fähigkeiten, aber nicht mehr sein Geist. Der Ingrimm über die erduldete Schmach verleiht ihm bei der nächsten Gelegenheit die schärfsten Worte gegen die Plebejer, als könnte er durch sie die Selbstverleugnung zurückkaufen und die Schande austilgen. Die Bitterkeit, nicht der frühere Stolz, spricht aus ihm. Der Unselige selbst bringt sich um den mühsam erworbenen äußeren Erfolg, und die entwürdigende Bewerbung muß noch einmal wiederholt werden. Wiederum erklärt er III, 2:

Ich will's nicht tun,
daß ich der Ehre nicht die Treue breche,
und durch des Leibs Gebaren meinem Sinn
die tiefste Schande lehre.

Er fühlt, daß es sich bei der Demütigung nicht um eine leere Förmlichkeit, sondern um die Grundlage seiner ganzen Existenz, um die Selbstverleugnung seiner innersten Natur handelt, und er begreift nicht, daß die Männer, die sich als seine Freunde ausgeben, daß sogar die Mutter seine Handlungsweise mißbilligt und ihm nicht beistimmt. Die kleinen Geister können sich verstellen; Volumnia kann von sich selbst wie von ihrem ganzen Geschlechte sagen:

Ich wollte heucheln gegen die Natur,
ständ' auf dem Spiele meiner Freunde Glück,
und wahrte doch die Ehre.

Für einen Marcius ist eine solche Halbheit unmöglich. Zwischen ihm und den ihm am nächsten Stehenden gähnt ein unüberbrückbarer Riß, den beide Teile zum eigenen Schaden nicht erkennen. Die Menenius, Cominius und Volumnia haben nur Coriolans Bestes im Auge, wenn sie ihn zur Nachgiebigkeit bestimmen. Sie beurteilen ihn eben nur nach sich. Sie tragen nichts Großes in sich, und haben darum auch nichts Großes zu verleugnen. In einer furchtbaren Selbsttäuschung befangen, folgt Marcius ihrem

Rat und läßt sich nochmals an den Pranger schleifen. Es geschieht, was er selber III, 2 vorausgesagt hat:

Fort, meine Seele! Einer Metze Geist
komm' über mich; und meine Kriegerkehle,
die gut zur Trommel stimmte, werd' zum Pfeifchen,
dünn wie des Hämlings, wie der Mädchen Stimme,
die Kinder einlullt; eines Sklaven Lächeln
wohn' auf der Wange mir; Schulknabentränen
verdunkeln mir den Blick; des Bettlers Zunge
reg' sich im Munde; mein bepanzert Knie,
nur krumm im Bügel, beuge sich wie des,
der milde Gabe nimmt.

Der Bruch mit seiner früheren Natur, seiner Gottähnlichkeit, kann nicht schlimmer sein. Für die selbstgeschlagene Wunde gibt es keine Heilung. Und wieder bleibt der Erfolg der ungeheueren Erniedrigung aus. Die Tribunen reizen ihn III, 3, daß seine Leidenschaft alle Dämme niederreißt, und schicken ihn in das Exil. Noch einmal richtet er sich im alten Stolze auf. „Ich verbanne euch!" Das mächtige Wort schleudert er den keifenden Gegnern ins Gesicht. Dann zieht er davon, ein Einsamer, wie er immer gewesen ist. „Ein Nichts, einen Namenlosen" nennt er sich V, 1 selber; er hat alles verloren, Heimat und Freunde, Weib und Kind, besonders aber, was mehr wert war als alles übrige, sich selbst. Nur ein Wunsch beseelt ihn, die Stadt zu vertilgen, wo er sich selbst vernichtet hat, die Zuschauer auszurotten, die diesem unwürdigen Schauspiel beigewohnt haben. Das ist die einzige Aufgabe, die ihm auf Erden noch bleibt, alles andere ist bedeutungslos. Römer oder Volsker — die Namen besitzen keinen Klang mehr für Marcius; er reicht dem Todfeind Tullus Aufidius die Hand so gut, wie er sie jedem reichen würde, der zum Krieg gegen die Stätte seiner Schande zu haben ist. Die guten Seelen in Rom hätten das nie von ihm erwartet, selbst seine besten Freunde wollen es nicht glauben, daß ihr alter Genosse sich mit dem Landesfeind verbinden könne; sie haben ihn eben niemals gekannt und ahnen nicht, was er verloren hat und was er rächen muß. Er zerreißt alle Bande der Familie, der

Freundschaft und des Volkstums und will nichts sein als der Rächer des Mannes, der Coriolan einst war. Er löst sich wissentlich von der Gemeinschaft der Menschen, denen er unbewußt immer ein Fremder war. Keinem Naturtrieb will er (V, 3) folgen, sondern stehn,

als wär' der Mensch der Schöpfer seiner selbst
und wüßt' nichts von Verwandtschaft.

Wieder erhebt er sich zu gottähnlicher Größe, zu der Einsamkeit, die kein sterbliches Wesen ertragen kann. Wie er in den Tagen des Glanzes die Verbindung mit der Menschheit nicht völlig abbrechen konnte, so auch jetzt nicht auf dem Rachefeldzug. Er bleibt ein Mensch, der dem Staube Zugeständnisse machen muß. Der Anblick der knieenden Mutter, der Erbarmen heischenden Gattin und des Sohnes überwältigen ihn. Ihre Bitten erweichen ihn und retten Rom. Aber Marcius ist verloren. Die Welt kann ihm nichts mehr gewähren, nachdem er von der Befriedigung seiner Rache abgesehen hat. Es ist gut, daß er unter den verräterischen Schwertern der Volsker fällt, ihm wäre sonst nichts geblieben, als sich selber den Tod zu geben. Rom, die Stätte seiner Schmach, und Coriolan können nicht nebeneinander auf der Erde existieren. Zweimal läßt Marcius sich von der Mutter überreden, zuerst zu der Demütigung vor dem Volk, sodann zu dem Verzicht auf seine Rache. Die erste Nachgiebigkeit bringt ihm die Verbannung, die zweite besiegelt sein Schicksal durch den Tod. In beiden Fällen wird er sich selber untreu und verleugnet unter fremdem Einfluß sein eigenstes Wesen.

Der Selbstverrat des großen Menschen ist der erschütternde Inhalt dieser gewaltigen Tragödie, die Kapitulation des Starken vor dem Schwachen, der Wahrheit vor der Lüge. Das Große, das zu groß ist, um mit den Menschen zu leben, aber nicht groß genug, um sie zu entbehren, verfällt dem Untergang. In seinem innersten Kern hat das Drama nichts mit Patriziern und Plebejern, nichts mit Rom oder Antium zu tun, sondern die historischen Kämpfe sind nur der Mantel, nur die Einkleidung des rein menschlichen Trauerspieles. Es kann sich überall und zu allen Zeiten ereignen.

Vielleicht fühlte der Dichter sich selbst als Held eines solchen Konfliktes. Vor Jahren schon hatte er in den Sonetten geklagt:

> Weh mir! 's ist wahr, ich bin umhergetollt,
> als Narr der Welt zerriß ich meine Brust,
> verkaufte Höchstes um geringen Sold
> und mehrte alte Schuld durch neue Lust.

Vielleicht empfand auch Shakespeare es als einen Verrat an sich selbst, wenn er sich wie Coriolan dem Pöbel preisgab und wie jener um die Gunst der verachteten Menge buhlte. Goethe bemerkt, durch die ganze Tragödie ziehe sich der Ärger, daß die Volksmasse den Vorzug der Besseren nicht anerkennen will. Ihrer Natur nach „nicht anerkennen kann", wäre der richtigere Ausdruck. Es ist möglich, daß dieses Drama so gut wie „Hamlet" oder „Lear", vielleicht sogar in noch höherem Maße, eine persönliche Bedeutung für den Dichter besitzt. In der Empfindung der Vereinsamung, in dem mangelnden Verständnis seitens der Zeitgenossen und in dem quälenden Gefühl, das Höchste seiner Kunst zwecklos zu verschleudern, wäre dann der Schlüssel zu dem wachsenden Pessimismus Shakespeares zu suchen. Darin läge auch die Erklärung für die Schaffensunlust oder Schaffensunfähigkeit, die den Dichter in der nächsten Zeit ergriff. Das wenige, das wir von seinem Lebensgange wissen, erlaubt allerdings, auch in dieser Beziehung höchstens eine Vermutung aufzustellen.

Schon der alte Plutarch spricht in seiner Biographie von der Einsamkeit Coriolans, der von allen verlassen außerhalb der menschlichen Gemeinschaft gestanden habe; schon ahnte er den allgemeinen, von jeder politischen Bedeutung freien Gehalt der Schulfabel, deren Kernpunkt Shakespeare mit der gleichen intuitiven Meisterschaft traf wie bei „Romeo und Julia" und „Othello". Dazu war es nötig, gerade die großen Eigenschaften des Helden nach Kräften hervorzuheben und den schlechterzogenen, eigenwilligen Burschen Plutarchs in einen glanzvollen, seine ganze Umgebung überstrahlenden Mann und Krieger umzubilden. Die prinzipielle Abweichung im Charakter der Hauptperson ist um so wichtiger, als der Dichter in keinem

Drama mit Ausnahme von „Wie es euch gefällt" sich so eng an die Quelle anschließt wie in diesem. Es kam ihm darauf an, die Größe des Helden, die Halbheit seiner Freunde und die Niedertracht seiner Feinde scharf einander gegenüberzustellen. Niemand versteht Marcius, vielleicht mit Ausnahme Virgilias, des „holden Schweigens", die als Gattin den edelsten der Männer in die Arme schließen darf; alle die andern eifrigen und allzu eifrigen Berater und Bewunderer treiben ihn nur ins Verderben, nicht so sehr in die Fallen der Gegner als zur Selbstvernichtung seiner eigenen Persönlichkeit. In derselben Weise wie bei Coriolan treten auch bei seinen Widersachern die politischen Gründe hinter die persönlichen zurück. Durchweg beseelt sie in erster Linie der kleinlichste Neid, sowohl den Führer der Volsker Tullus Aufidius, der im offenen Kampfe gegen Marcius nichts ausrichten kann, wie die edlen Tribunen Brutus und Sicinius. Das Staatswohl ist nur der Vorwand, hinter dem sich ihre Gehässigkeit und Eifersucht auf den tüchtigsten Mann in Rom verbergen. Die hämische Mißgunst der Masse, der Vielzuvielen, die alles Hervorragende gleichmachen muß, findet in ihnen ein gleichgesinntes Mundstück. Nicht Coriolans Fehler, sondern ihr eigenes Laster, ihre niedrige Natur, treibt sie zum Kampf gegen den herrlichen Helden, wie in Wagners Nibelungen der Neid Hagen zum Morde Siegfrieds spornt. Hier wie dort muß der Edle den „tierisch rohen Mächten" erliegen.

Von jeher hat man auf Grund dieses Dramas versucht, einen Schluß auf Shakespeares politische Ansichten zu ziehen. Nach unserer Auffassung müssen solche Versuche von vornherein auf Zweifel stoßen und können nur ein unbefriedigendes Ergebnis liefern. Doch so viel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß der Dichter eine durchaus aristokratische Natur und wie jeder außerordentliche Mann von einer instinktiven Abneigung gegen die seinem Wesen entgegengesetzte Masse erfüllt war. Darin glichen ihm Goethe und Dante, ja sogar Byron, der Vorkämpfer des Liberalismus. Doch von dieser mehr ästhetischen Empfindung bis zu einer politischen Überzeugung ist ein weiter Weg. Shakespeare hegt von der Einsicht des souveränen

Volkes zum Entsetzen freisinniger Männer wie Gervinus und Vischer eine „erschreckend“ geringe Meinung: aber deswegen kann man ihn nicht ohne weiteres zum unentwegten Aristokraten oder Royalisten stempeln. Auch die Könige schont er nicht, und in „Hamlet“ wie in „Cymbeline“ erscheint der Hof als der Sitz aller Laster. Die politischen Verhältnisse des Tages gaben dem Dichter kaum Veranlassung, sich für die Monarchie und den Adel zu begeistern, während er nicht verkennen konnte, daß das Volk, allerdings nicht der auf der Gasse herumlungernde Haufe, die Quelle der Bewegung war, die die Reformation und mit ihr seine eigene dramatische Kunst hervorgebracht hatte. Wir dürfen wohl Goethe als Vergleich heranziehen. Wie er dachte auch der englische Dichter zu groß, um auf ein einseitiges politisches Bekenntnis zu schwören. Sein scharfer Blick sah die Fehler und die Vorzüge aller Parteien, und es bleibt eine müßige Frage, welche Stellung Shakespeare in der bald nach seinem Tode hereinbrechenden Revolution eingenommen haben würde, ob gleich Milton auf seiten der Puritaner oder in den Reihen der Königlichen wie die meisten seiner Kollegen von der Bühne. Es war ein Glück für den Dichter, daß er diese Ereignisse nicht mehr erlebte, deren beunruhigende Anfänge schon die letzten Jahre seines Lebens und Schaffens trübten.

Die Gestalt Coriolans und die des Liebespaares Antonius und Kleopatra gehören zu den Meisterwerken Shakespeares. Als Charaktere sind sie unübertrefflich. Es geht ein mächtiger, gewaltiger Zug durch die beiden Römerdramen, und in der Ausgestaltung der einzelnen Szenen reihen sie sich dem Kräftigsten und Lebensvollsten an, das der Dichter geschaffen hat. Und dennoch macht sich eine leichte Ermüdung in beiden Werken bemerkbar. In „Coriolan“ zeigt sie sich nur in den zwei letzten Akten, die nach dem dritten Aufzug mit den großen Volksszenen abschwächend wirken und sich in erzählende Breite verlieren; in „Antonius und Kleopatra“ dagegen äußert sie sich stärker. Die Überlastung des Dramas mit Nebensächlichem wurde schon besprochen, besonders aber ist es der dritte Akt, der sich in Einzelheiten verliert, statt einen

dramatischen Höhepunkt zu bieten. Die Führung der Handlung von der Abreise bis zur Rückkehr Antonius' nach Ägypten trägt einen epischen Charakter. Ein Hinweis auf die Quelle genügt zur Entschuldigung des Dichters nicht, denn wie er in „Julius Cäsar" die ganzen Kämpfe nach des Imperators Tod bis zu dem entscheidenden Feldzug der Triumvirn gegen die Verschworenen unterdrückte, so hätte es auch in den späteren Werken geschehen müssen. Shakespeare unterließ es und dramatisierte in diesem Fall einfach, was er bei Plutarch vorfand. Ob aus Gleichgültigkeit? ob nach den unerhörten Leistungen der letzten Jahre eine Ermüdung eingetreten war, oder ob die unfrohe Lebensauffassung seine Schaffenskraft beeinträchtigte? Alle drei Ursachen mögen zusammengewirkt haben. Auf jeden Fall fand „Coriolan" keine Nachfolge mehr, sondern blieb die letzte Tragödie des Dichters. Die nächste Zeit bringt nur den in der Anlage wie in der Ausführung mißratenen „Timon von Athen" und eine Wiederaufnahme der Satire „Troilus und Cressida". Es bedurfte eines neuen Kunstprinzips, um Shakespeares erlahmende Produktion frisch anzuregen.

Es schwand der letzte Wahn,
der ewig schien. Er schwand. Ich fühl' es tief:
Die Hoffnung nicht allein
auch holde Täuschung, auch der Wunsch entschlief.
Leopardi.

XVIII.

Künstlerisches Versagen.

Das Leben des Dichters in diesen an Arbeit überaus ergiebigen Jahren war reich an schmerzlichen Ereignissen. Schon 1601, als die höchste Periode seines Schaffens einsetzte, verlor er seinen Vater, dann rief der Tod 1607 seinen jüngeren Bruder Edmund ab, der gleich ihm als Schauspieler in London lebte. Die Liebe Williams bereitete dem Frühverstorbenen ein besonders prächtiges Begräbnis und ehrte ihn durch ein Vormittagsgeläut der großen Glocke. Der jüngere Shakespeare verschied auf dem rechten Themseufer, wo er vermutlich die Wohnung mit seinem unsterblichen Bruder teilte. In der Heiligen Erlöserkirche zu Southwark, dem Stadtteil, in dem das Globustheater lag, ward er beigesetzt. Im September 1608 traf den Dichter der Verlust seiner Mutter. Das ist das Jahr des „Coriolan". In der Gestalt der Volumnia glaubt man eine Erinnerung an die Verstorbene finden zu dürfen. Es ist ein schöner Gedanke, daß zwischen Shakespeare und seiner Mutter ein ähnliches Verhältnis bestanden habe, wie zwischen Goethe und Frau Rat. Die kindliche Verehrung mag der Dichter mit dem Helden seiner letzten Tragödie geteilt haben; daß aber darüber hinaus Mary Shakespeare der Tätigkeit ihres Sohnes ein innigeres Verständnis entgegengebracht habe, ist bei der Unbildung der Frauen auf dem Lande wie sie zu Shakespeares Zeit bestand, nicht anzunehmen.

Die alte Dame war selbst des Schreibens unkundig, und sogar von ihren Enkelinnen, den Töchtern des Dichters, scheint nur die erstgeborene, deren Klugheit besonders gerühmt wird, diese schwere Kunst wenigstens soweit bemeistert zu haben, daß sie ihren Namen unterzeichnen konnte. In den nächsten Jahren verlor William noch seine letzten beiden Brüder Gilbert und Richard durch den Tod. Auch eines der bewährtesten Mitglieder seiner Truppe ging dahin, Augustin Philips, der die Gesellschaft vor Jahren in die Schwierigkeiten der Essexverschwörung verwickelt hatte. Sein Testament vom 8. Mai 1605 enthielt freundschaftliche Legate für die Kollegen von der Bühne. Shakespeare empfing dreißig Schillinge in Gold, Condell dieselbe Summe, während Burbage eine silberne Bowle im Werte von fünf Pfund erbte.

Freudige Ereignisse wechselten mit den traurigen. Die älteste Tochter des Dichters Susanne vermählte sich im Juni 1607 mit Dr. John Hall. Sie scheint dem Vater besonders nahe gestanden zu haben, denn in seinem Testament wurde sie in hervorragender Weise begünstigt. In ihrer Grabschrift heißt es, „etwas von Shakespeare lebte in ihr", und ihr frommer Sinn, ihre Güte, ihr Mitleid mit den Armen und ihre Klugheit werden in rühmenden Worten hervorgehoben. Auch den Geschäftsinn ihres Vaters hatte sie anscheinend ererbt; denn eine ihrer ersten Handlungen bestand darin, sich der Stratforder Zehnten, des einzigen Teiles der Hinterlassenschaft, der durch die vielen darauf ruhenden Abgaben nur einen zweifelhaften Wert besaß, zu entledigen. Die Verbindung mit John Hall war in jeder Beziehung befriedigend. Geboren 1575, zählte er acht Jahre mehr als seine Gattin, stammte aus einer guten, in Middlesex ansässigen Familie und war ein geschickter Arzt. In seiner Jugend führten ihn große Reisen nach dem Kontinent, namentlich nach Frankreich, wo er den Studien oblag. Ob er sich erst infolge seiner Ehe in Stratford niederließ oder schon vorher dort die Heilkunde ausübte, läßt sich nicht feststellen; auf jeden Fall erlangte er in der Grafschaft Warwickshire bald einen bedeutenden Ruf und schuf sich eine einträgliche Kundschaft. Auch

schriftstellerisch betätigte er sich in seiner Fachwissenschaft. Obgleich er der puritanischen Richtung zuneigte und nur wenig Sympathie für Shakespeares Kunst besitzen konnte, stand er persönlich mit seinem Schwiegervater sehr gut, der ihm in finanziellen Angelegenheiten, wie zumal aus seinem Testament erhellt, ein großes Maß von Vertrauen bezeigte. Ein Jahr nach ihrer Verheiratung genas Susanne Hall einer Tochter, die Elisabeth genannt wurde. Sie blieb der einzige Sproß dieser Ehe und das einzige Enkelkind, das der Dichter mit eigenen Augen erblickt hat. Um die Zeit, da er Großvater wurde, hob er auch den Sohn eines Stratforder Ratsherren, William Walker, aus der Taufe. Der Schwerpunkt von Shakespeares Existenz verschob sich allmählich aus der Hauptstadt nach der alten Heimat. Da er seit 1605 nicht mehr selber als Schauspieler auftrat, konnte er seiner Neigung gemäß den Aufenthalt in Stratford länger ausdehnen; immerhin fesselte ihn sein Beruf noch so stark an London, daß er für seine Rechtsgeschäfte und die Verwaltung seines umfangreichen Grundbesitzes einer fremden Vertretung in der Vaterstadt bedurfte. Häufig trat sein Schwiegersohn als Bevollmächtigter des Dichters auf, in den meisten Fällen aber der Stadtschreiber Greene, der selbst Verse machte und sich in einem noch erhaltenen Brief stolz als Shakespeares Vetter bezeichnet, obgleich die Verwandtschaft nur eine sehr weitläufige gewesen sein kann. Der wachsende Wohlstand und Besitz gaben mancherlei zu tun. Der vielen lästigen Streitigkeiten und Prozesse ist schon gedacht worden. Im Jahre 1611 steuerte Shakespeare im Verein mit sämtlichen vermögenden Bürgern Stratfords zu einer Subskription bei, die den Zweck verfolgte, einen dem Parlament vorliegenden Gesetzentwurf zur Besserung der Landstraßen zu unterstützen. Auf seinen häufigen Reisen von London nach der Heimat mag er den entsetzlichen Zustand der Wege oft unangenehm empfunden haben, und vielleicht war er es, der die Anregung zu diesem Schritte gab.

Auch die politischen Ereignisse blieben nicht ohne Einwirkung auf das äußere Leben des Dichters. Nach langer wechselreicher

Regierung war 1603 die Königin Elisabeth verstorben. Ihr Tod wurde im Lande nur wenig beklagt, und auch Shakespeare fand zum Bedauern seines Freundes Chettle kein Wort des Nachrufes für die Verschiedene, vor der seine Genossen noch wenige Wochen vor ihrem Ende gespielt hatten. Des Dichters Blicke, wie die aller wohlmeinenden Engländer richteten sich nach Norden, auf Jakob I., den Sohn der Maria Stuart, von dem man nach der traurigen Politik der letzten Jahre bessere Zeiten erwartete. Die Hoffnungen schienen sich im Anfang zu erfüllen. Die ersten Maßregeln des neuen Herrn zeigten von Eifer und Verständnis für seine große Aufgabe. Besonders die Schauspieler konnten mit dem Thronwechsel zufrieden sein, da Elisabeths Nachfolger ihre Kunst stark begünstigte und den Puritanern eine heftige Abneigung entgegenbrachte, die er, wie der venezianische Gesandte 1608 nach Hause berichtet, mehr als die Katholiken haßte. Im Mai 1603 traf der Fürst von Schottland kommend in der Landeshauptstadt ein. Eine seiner ersten Handlungen bestand darin, Shakespeares Truppe, die bisher das Patronat des Lord Kammerherrn genoß, in seine persönlichen Dienste zu nehmen. Burbage und seine Leute durften nun den stolzen Namen der Schauspieler des Königs führen, erhielten in der Hofrangordnung die Stellung von königlichen Kammerdienern und erfreuten sich des wichtigen Vorrechtes, in jeder Stadt der Monarchie ihre Künste ausüben zu können. Als der neue Herrscher im folgenden Jahre seinen feierlichen, durch den Ausbruch der Pest verspäteten Einzug in London hielt, empfingen Shakespeare und acht seiner Genossen aus der Schatulle des Königs je viereinhalb Ellen scharlachroten Tuches, um würdig vor den Augen ihres neuen Patrones zu erscheinen. Vielleicht nahmen sie in dieser stolzen Tracht auch an dem Festzuge teil. Jakobs Beispiel und Vorliebe für die dramatische Kunst blieben nicht ohne Nachfolge. Auch die Königin und der älteste Prinz des Stuartschen Hauses nahmen je eine der bestehenden Schauspielertruppen in ihre Dienste. Die Vorstellungen am Hofe folgten sich nun häufiger als unter Elisabeth, und besonders in der festlichen Weihnachtszeit

wurden bis zu fünfzehn Dramen hintereinander gegeben. Bei jeder feierlichen Gelegenheit, die sich bot, mußten Shakespeare und seine Genossen des königlichen Rufes gewärtig sein, ob nun der mit Jakob verschwägerte dänische Monarch den englischen Hof besuchte, der kaiserliche und spanische Gesandte im amtlichen Auftrage erschienen oder, wie im Mai 1613, die Hochzeit der schönen Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten Friedrich von der Pfalz, dem nachmaligen Winterkönig und ersten Opfer des dreißigjährigen Krieges, glanzvoll begangen wurde.

Auch die alte Feindschaft zwischen den Kindertheatern und dem Globus schwand allmählich dahin. Die königlichen Singknaben wurden zwar anfänglich von Jakob begünstigt, machten sich aber bald durch verschiedene satirische Ausfälle bei dem launenhaften Monarchen mißliebig, so daß sie 1608 das vorteilhafte Domizil in Blackfriars räumen mußten. Die Burbages übernahmen das Haus in eigener Regie und spielten von nun ab dort mit erwachsenen Schauspielern. Field, Underwood und Ostler traten von den Kindern zu der königlichen Truppe über, wie es Shakespeare schon im „Hamlet" den kleinen Nestlingen vorausgesagt hatte. In Whitefriars wurde ein neues Kindertheater gegründet, doch die Modetorheit hatte ihren Höhepunkt überschritten und bedeutete keine Gefahr mehr für den Globus und die Einnahmen seiner Mitglieder. Der Sieg in dem Kampf war den erwachsenen Schauspielern verblieben, das Schicksal der Kindertheater endgültig entschieden, sie siechten langsam einem unrühmlichen und unbetrauerten Ende entgegen. Die besseren Autoren, die einst die Verirrung unterstützt hatten, machten ihren Frieden mit den Schauspielern des Königs; Jonson kehrte 1604 mit seinem „Sejanus", einer dem „Julius Cäsar" schlecht nachgeahmten Römertragödie, zu der Stätte seiner ersten Erfolge zurück. Auch Marston, einst sein erbitterter Gegner, kam dort in demselben Jahre mit seinem „Unzufriedenen" zu Wort, einem Stück, das Hamlets Pessimismus noch zu übertrumpfen versucht. Allerdings ist es möglich, daß der Globus sich dieses Drama zu Unrecht aneignete, denn gerade diese

beiden Dichter, Jonson und Marston, ließen es auch in der Folge an gegenseitigen Ausfällen nicht fehlen. Aber im allgemeinen war mit dem Kampf der Theater auch der der Literaten beseitigt, oder wickelte sich in weniger gehässiger Weise ab, ohne daß Shakespeare hineingezogen wurde.

Die äußeren Bedingungen, unter denen unser Dichter lebte, erscheinen, von einigen schweren, aber in der Natur der Dinge liegenden Schicksalsschlägen abgesehen, durchaus befriedigend. Erfolg, Ruhm und Vermögen waren ihm zugefallen, mehr als er in seinen kühnsten Jugendträumen hoffen durfte. Und dennoch wird die Grundanschauung seiner Dramen immer ernster, strenger und pessimistischer. Die heiteren Lustspiele sind längst verklungen; tiefsinnige Gedanken über die letzten menschlichen Dinge häufen sich in den späteren Tragödien, und ein mitleidloses Sittenrichtertum drängt sich an die Stelle der früheren naiven Freude an der Handlung. Was die auftretenden Gestalten an Größe und psychologischer Vertiefung gewinnen, wird oft auf Kosten der Technik erzielt. Besonders in „Hamlet" und in „Lear" weilt das Interesse des Dichters offensichtlich weniger bei den äußeren Ereignissen als bei der Fülle der eigenen Gedanken, für die die Handlung nur die einkleidende Form bietet. In „Macbeth", „Antonius und Kleopatra", sowie in „Coriolan" zeigt sich dieser Zug weniger stark. In den beiden ersteren Dramen bot der Stoff keine Unterlage für die subjektiven Momente, und wenn sie in „Coriolan" vorhanden sind, so fallen doch Schöpfer und das von ihm geformte Gebilde so völlig zusammen, daß von einem persönlichen Hervortreten des Dichters nicht die Rede sein kann. Desto schärfer dagegen tritt das subjektive Moment in den beiden Werken hervor, die den nächsten Jahren ihre Entstehung verdanken, in „Timon von Athen" und in „Troilus und Cressida".

In ihnen erreicht der Pessimismus des Dichters seinen Höhepunkt. Hier ist die Welt verwirklicht, von der Hamlets böse Träume erzählten, „der wüste Garten, der gänzlich von Unkraut erfüllt ist". Der treffliche Bau der Erde ist zum kahlen Vor-

gebirge, zu einem verpesteten Haufen von Dünsten geworden, und nur Schufte, die sich im Schmutz wohl fühlen, können auf ihm gedeihen. Die menschliche Gesellschaft selbst besteht aus einer großen Gemeinschaft von Gaunern, Dieben, Mördern und Dummköpfen, während die Frauen käufliche Dirnen sind. Wer höhere Ideale hegt, erscheint als alberner Tropf, im besten Fall als hirnloser Phantast, den die gemeinen, aber schärfer sehenden Naturen mit Recht zur Zielscheibe ihres Witzes machen. Die Grundanschauung der beiden Stücke ist die gleiche, nur der Gesichtspunkt erscheint verschieden, unter dem die Betrachtung des unerfreulichen Weltbildes erfolgt. In „Timon" kommt der pathetische Ankläger zu Wort, dem die Enttäuschung das Herz bricht; in „Troilus und Cressida" der verbitterte Satiriker, der die Schlechtigkeit der Welt als etwas Unabänderliches hinnimmt, der darin schwelgt, die Nichtigkeit und innere Hohlheit alles scheinbar Großen darzulegen; der sich darüber freut, daß wirklich all die Gemeinheit und Niedertracht unter den Menschen herrschen, die seine scharfe Erkenntnis immer vorausgesehen hat. Es sind zwei Auffassungen derselben Sache, wie sie sich bei Byron in „Childe Harold" und „Don Juan" wiederholen. Der pathetische Ankläger unterscheidet sich von dem Satiriker nur dadurch, daß er noch einen Rest vom Herzen besitzt, das sich in sittlicher Entrüstung empören kann, während sein geistesverwandter Widerpart dies überflüssige Möbel längst beiseite gestellt hat und dadurch in dem Genuß des widerlichen und wunderlichen Schauspieles, das das Leben bietet, nicht mehr beeinträchtigt wird. Was dem einen den Schrei der Verzweiflung abpreßt, erregt das händereibende, schmunzelnde Behagen des anderen. Der Ton des Satirikers lag Shakespeare in seiner damaligen seelischen Verfassung ausgezeichnet. „Troilus und Cressida" ist in seiner Art ein Kunstwerk, während „Timon" als völlig mißlungen bezeichnet werden muß. Schon die ganze Idee des Stückes ist undramatisch, und die Ausführung, die in den beiden letzten Akten auf nichts als sehr lange verbitterte Schmähreden hinausläuft, kann das in den Grundzügen verfehlte Drama nicht retten. Das Werk befriedigt

nach keiner Richtung; der Pessimismus des Dichters nimmt Dimensionen an, die jede künstlerische Form sprengen. Die ganze Tragweite dieses Umschwunges ermißt man erst, wenn man bedenkt, daß „Coriolan" und „Timon" etwa aus demselben Jahre stammen. Dort die meisterhafte Charakteristik, die kräftig belebten Szenen, die bis zum Höhepunkt in wunderbarster Weise aufgebaute Handlung, und in dem neuen Drama auch nicht einer von diesen Vorzügen. Es ist die wachsende seelische Verbitterung, die Shakespeares Gestaltungskraft beeinträchtigte und die Quelle seiner Erfindungsgabe verstopfte. „Coriolan" blieb die letzte Tragödie und zunächst auch das letzte selbständige Werk, das der Dichter in jener Periode des Übergangs ausführte.

Eine Zeit der Ebbe tritt ein, eine Lähmung seiner Phantasie. Neue Entwürfe fehlen gänzlich. In „Troilus und Cressida" nimmt Shakespeare nur eine ältere Arbeit wieder auf, in „Perikles" steigt er, der sich sonst gegen die Gewohnheit seiner Zeit nie auf eine Mitarbeiterschaft eingelassen hat, zum Gehilfen eines zweiten Verfassers herab und in „Cymbeline" knüpft er an eine Skizze an, die offenbar schon seit mehreren Jahren unbenutzt in seinem Schreibtisch ruhte. Auch „Timon" dürfte nur zum Teil sein geistiges Eigentum sein. Wenn wirklich der Plan zu diesem Drama unserem Dichter entstammen sollte, so würde der Mißgriff am besten zeigen, wie schwer seine Muse damals darniederlag. Erst mit dem „Wintermärchen" erlangt seine Phantasie wieder die Kraft, einen selbständigen Flug zu wagen. Die letzte innerste Ursache dieses plötzlichen Niederganges entzieht sich unserer Betrachtung. Wir können nur aus den aufeinander folgenden Werken den immer mehr um sich greifenden Pessimismus des Dichters feststellen, der ihm mit der Freude am Leben die Lust des Schaffens und die Fähigkeit, etwas Großes zu leisten, raubte. Der Beruf zwang ihn zu schreiben, obgleich ihm Stimmung und Begeisterung fehlten. Die Schauspieler brauchten Stücke, und Shakespeare mußte sie liefern, trotz des Widerwillens, der ihn beseelte, trotz des Ekels, mit dem er die Feder in die Hand nahm. Daß unter diesen Umständen nichts den letzten Tragödien

Ebenbürtiges entstehen konnte, liegt auf der Hand. Der Dichter suchte Reste und Flicken aus alter Zeit zusammen und machte daraus, soviel er eben in seiner damaligen seelischen Verfassung machen konnte.

„Timon von Athen" ist das unerfreulichste von Shakespeares Dramen, aber für seine Entwickelung, für den Übergang von den großen Tragödien zu den Romanzen der letzten Periode, eines der wichtigsten seiner Werke. Der Inhalt der Tragödie, die sich auf einer kurzen Angabe in Plutarchs Biographie des Antonius, auf einer Erzählung William Paynters, auf einer älteren um 1600 verfaßten akademischen Komödie und zum Teil auch auf Lucians witzigem Dialog „Timon" aufbaut, ist in der Kürze folgender: Der edle und reiche Titelheld vergeudete sein Vermögen mit schmarotzerhaften Freunden sowie durch ein kostspieliges Mäcenatentum in ziemlich sinnloser Weise. In Not geraten wendet er sich um Geld und Beistand an die Genossen seiner guten Zeit, die sich aber nun in ihrem wahren Lichte zeigen und jede Hilfe verweigern. Der durch die Enttäuschung zum Menschenhasser Gewordene verflucht seine Vaterstadt Athen und zieht sich in die ödeste Einsamkeit zurück, um hier lieber mit wilden Tieren als mit seinesgleichen zu hausen. Einen großen Schatz, den er beim Graben seiner Wurzeln findet, verteilt er unter Dirnen und Diebe, damit das Gold, in dem er den schlimmsten Feind der Menschheit erkannt hat, in ihren unreinen Händen seine Aufgabe, Unheil anzurichten, möglichst rasch und sicher erfülle. Die Kunde seines neu gefundenen Reichtumes lockt einige seiner einstigen Genossen in die Einsamkeit, die von Timon mit mächtigen Schimpfreden und ebenso eindrucksvollen Steinwürfen empfangen werden. Die Athener wollen ihn in Erinnerung an seine früheren, im Drama aber nicht erwähnten militärischen Heldentaten zurückrufen, da sie, vom Feinde bedrängt, eines starken Armes bedürfen; doch auch sie weist Timon zurück und erteilt ihnen den guten Rat, wenn sie der Not entgehen wollen, sich allesamt aufzuhängen. Nur ein Mensch beweist sich unter all dem Lumpengesindel als brav und echt, sein früherer Haushof-

meister, ohne daß jedoch diese würdige Ausnahme auf den verbitterten Menschenfeind auch nur den geringsten Eindruck machte oder zur Milderung seiner Flüche gegen die heuchlerische Erdenbrut beitrüge. Nachdem er zwei Akte hindurch über eine passende Grabschrift nachgesonnen, — eine würdige Beschäftigung für einen Weltverächter — ist Timon plötzlich tot, ohne daß für sein Ende eine Ursache angegeben wird. Ein Soldat erscheint, der glücklicherweise Wachs in der Tasche trägt, so daß der des Lesens Unkundige einen Abdruck von der berühmten Grabschrift machen kann, die er seinem General Alcibiades bringt. Um ihn dreht sich eine mit Timons Schicksal kaum verbundene Nebenhandlung. Er verlangt von dem athenischen Senat die Begnadigung eines Freundes, die die Väter der Stadt verweigern, und da Alcibiades gegen sie aufbraust und ihnen ungewünschte Wahrheiten sagt, schicken sie den verdienstvollen Feldherrn in die Verbannung. Gleich Coriolan erhebt er die Waffen gegen das undankbare Athen, und da Timon zwar ein Bündnis mit dem auf dem Kriegszug von einigen Hetären begleiteten Alcibiades ablehnt, aber doch seinen Mitbürgern keine Hilfe leistet, so ist die Stadt dem Gekränkten auf Gnade und Ungnade ausgeliefert. Er steht gerade im Begriff, für sich und unberufenerweise auch für Timon Sühne zu heischen und die schlimmsten Übeltäter zu bestrafen, als der Soldat mit dem Wachsabdruck der Grabschrift des Menschenfeindes erscheint, die Alcibiades den erstaunten Athenern V, 4 entziffert:

Hier liegt der arme Leib, des arme Seel' entschwebt;
forscht nach dem Namen nicht: die Pest euch Schurken, die ihr lebt!
Hier lieg' ich, Timon, der im Leben Lebendes gehaßt:
Geh fort und fluch dich satt, doch halt hier keine Rast.

Darin gipfelt die Aufgabe des Generales im Drama, denn von allen Beteiligten scheint er allein die Kunst des Lesens zu beherrschen. Der Versöhnung mit seinen Mitbürgern steht nach diesem Vortrage nichts mehr im Wege, zumal da die schlimmsten Übeltäter — man weiß zwar nicht wann und wie — in der Zwischenzeit an gebrochenem Herzen gestorben sind.

Schon die kurze Inhaltsangabe ergibt die Unmöglichkeit, daß uns in diesem armseligen, schlecht zusammengearbeiteten Stoff ein Werk Shakespeareschen Geistes vorliegt. Der Widerspruch, der sich in der Grabschrift zeigt, deren dritte Zeile den Namen des Toten verrät, während die vorhergehende ihn geheim halten will, durchzieht das ganze Drama. Es wimmelt von Unklarheiten: die Charaktere sind nicht einheitlich festgehalten, Ereignisse, die mit großer Breite vorgetragen werden, bleiben ohne Bedeutung für den Verlauf der Handlung, andere spielen wieder hinein und werden als bekannt vorausgesetzt, von denen im Stück nichts erwähnt wird. Die Annahme, daß hier zwei Verfasser an der Arbeit waren, deren Werk nicht ineinander aufgeht, ist unabweisbar. Stilistische Gründe erheben sie zur Gewißheit. Nur an wenigen Stellen finden wir Shakespeares klaren, energischen Stil, der etwa dem des „Lear" entspricht, und nur dieser Bruchteil kann aus seiner Feder stammen. Wer die Verantwortung für das übrige trägt, entzieht sich unserer Kenntnis. Delius, einer der bekanntesten Forscher, vermutet George Wilkins, den wir später als Verfasser des „Perikles" kennen lernen werden.

Es fragt sich, in welchem Verhältnis standen die beiden Dichter. Haben sie gemeinsam gearbeitet? oder nacheinander? Von wem rührt der erste Entwurf her? Hat Shakespeare das Werk eines minderwertigen Vorgängers übernommen und nur einige Szenen hineingearbeitet, oder ist er ganz oder teilweise der ursprüngliche Verfasser des Dramas, das dann im vollendeten oder fragmentarischen Zustand in die Hand eines zweiten unbedeutenden Autors gefallen ist?

Daß Shakespeare den Entwurf dieses Stückes machte, scheint undenkbar. Mögen seine seelische Verbitterung und die Erschöpfung nach den gewaltigen Leistungen der letzten Jahre noch so groß gewesen sein, so blieb er doch immer der erfahrene Theaterfachmann und Bühnenkenner. Der Aufbau des „Timon" zeugt aber von einem rührenden Mangel gerade dieser Eigenschaften. Nur ein Neuling oder ein Mann, dem jedes Verständnis für szenische Wirkung abging, konnte den dritten Akt zusammenstoppeln, in dem

die wichtigsten Ereignisse, der Umschwung des Stückes, sich beinahe ohne die Anwesenheit des Helden zutragen, in dem die ersten drei Szenen nur eine dreifache Wiederholung desselben Vorganges, die Abweisung von Timons geldsuchenden Dienern durch die hartherzigen Freunde, enthalten. Unser Dichter hätte hier zweifellos eine große Aussprache des Helden mit einem der Heuchler eintreten lassen, die zum Angelpunkt des Ganzen geworden wäre. Mit dem dritten Akt wetteifern der vierte und fünfte an technischem Ungeschick und bühnenunwirksamem Aufbau. Zwar läßt sich in ihnen Shakespeares Hand noch am häufigsten erkennen; doch er muß sich streng an einen vorhandenen Plan angelehnt haben, da er selbst sicher nicht zwei lange Aufzüge entworfen hätte, die, abgesehen von einigen weder innerlich noch äußerlich motivierten Dialogen, nur Flüche und Deklamationen enthalten. Ein Mann, der damals seit zwanzig Jahren im Theaterbetrieb stand, konnte diese Mißgriffe unmöglich begehen. Der Entwurf des „Timon" in dieser Form stammt von einem Anfänger, der über gar keine Bühnenpraxis verfügte. Dieselben Gründe aber, die es unmöglich machen, in Shakespeare den ursprünglichen Schöpfer des Dramas zu erblicken, schließen auch aus, daß er das Stück in der vorliegenden Form als fertig und aufführungsfähig aus der Hand gegeben hat. Seine Tätigkeit kann nur zwischen dem ersten Entwurf und dem Abschluß der Dichtung gelegen haben und nur unbedeutend gewesen sein. Die Annahme läßt sich nicht abweisen, daß er das Werk eines anderen Schriftstellers aufgriff, da er sich in jener Zeit außerstande fühlte, etwas Eigenes zu schaffen. Einige Szenen, die ihn am meisten lockten, schrieb er um, jedoch unter strengster Beachtung des vorhandenen Entwurfes. Dann gab er die Arbeit auf, vielleicht durch äußere Gründe bestimmt oder, was wahrscheinlicher ist, weil er das Unkünstlerische des Vorwurfes einsah, weil er erkannte, daß auf dem verfehlten Unterbau sich kein brauchbares Gebäude aufführen ließ. Daß sich noch ein dritter Autor über den nunmehr in doppelter Hinsicht fragmentarischen „Timon" hermachte, wäre denkbar; doch notwendig ist die Annahme nicht. Da Shakespeare sich ziemlich genau an den vor-

liegenden Entwurf gehalten hatte, so konnten auch die Schauspieler selber, die sich seines Bruchstückes bemächtigten, die neuen Teile in das alte Werk einfügen. Nach den Erfolgen der letzten Jahre besaßen sie unbedingtes Zutrauen zu allem, was aus der Feder ihres Theaterdichters floß. Die ältesten, abgelegten Ladenhüter, wie „König Johann", hatten sich unter seiner Berührung in zugkräftige Repertoirestücke verwandelt; es ist gewiß nicht wunderbar, daß sie nicht darauf verzichteten, auch diese Arbeit ihres Meisters auf die Bühne zu bringen. Der beliebte Name mußte sie natürlich bei der Aufführung decken. Wenn man bedenkt, daß der Dichter es geschehen ließ, daß ganz fremde poetische Erzeugnisse unter seiner Flagge in die Welt segelten, so ist es begreiflich, daß „Timon", an dem er immerhin zu einem kleinen Teil mitgearbeitet hatte, als sein Werk über die Bretter gehen und dadurch die Aufnahme in die erste Folio erlangen konnte. Da Theaterstücke gegen eine einmalige Zahlung in das Eigentum der Schauspielergesellschaft traten, so durfte der erste Verfasser, wenn er überhaupt noch am Leben weilte, wohl Einspruch gegen die Unterdrückung seines Namens erheben, aber ein Recht, seine Nennung zu erzwingen, stand ihm nicht zu. Vermutlich verzichtete er aber gern auf diesen Ruhm, da es kaum anzunehmen ist, daß „Timon" jemals einen Erfolg auf der Bühne davontrug.

Wenn sich auch im allgemeinen das Werk des Unbekannten mit seiner grob moralisierenden Tendenz und seinem von Prosa kaum zu unterscheidenden Versbau stark von Shakespeares klarer, energischer Sprache abhebt, so ist die Trennung im einzelnen Fall doch schwierig und wie immer, wenn das Stilgefühl allein den Ausschlag gibt, von der subjektiven Empfindung des einzelnen Forschers abhängig. Übereinstimmung zwischen allen herrscht nur darin, daß auf jeden Fall die Einleitungszene des Dramas und die großen Anklagen der letzten beiden Akte von unserm Dichter herrühren.

Daraus ergibt sich, was Shakespeare an dem Stoffe anzog: die Wandlung Timons von einem edlen Menschenfreund zum furchtbarsten Menschenhasser. Er erblickt in dem Helden,

der sich Menschenhaß
aus der Fülle der Liebe trank,

einen Träger für die pessimistische Anschauung, die ihn selber damals beseelte. Timon sollte wie Antonius, Macbeth und Coriolan ein Mensch werden, der von der energischsten Lebensbetätigung zu der vollen Einsicht in die irdische Nichtigkeit gelangt. Der Gedanke schien um so verlockender, als seine Bejahung des Daseins nicht wie bei den Gestalten der früheren Dramen eine Folge des Egoismus und der Leidenschaft ist, sondern aus der Selbstlosigkeit, dem Freundschaftsgefühl, der Freigebigkeit und dem Hochsinn einer großen Natur hervorgeht. Erreicht wurde das Ziel nur insoweit, als die beiden letzten Akte des Dramas alles zu einer gewaltigen Anklage zusammenfassen, was Hamlet, Lear und Coriolan von der Gemeinheit und Niedertracht der Menschen zu leiden haben. Was sie schweigend in ihrer Brust verschließen, oder was dort durch die Handlung zum Ausdruck kommt, wird hier ausgesprochen. Das Auftreten des Alcibiades mit seinen beiden zweifelhaften Begleiterinnen und das des Apemantus, die Aussprache mit den Banditen und die mit den athenischen Senatoren (IV, 3 und V, 1) dienen nur dazu, um immer neue Klassen von Menschen in ihrer Verächtlichkeit vorzuführen und Timon mit frischem Material zum Fluchen zu versehen. Die Verwünschungen gipfeln, nachdem er seine Vaterstadt Athen mit den unglaublichsten Schmähungen bedacht hat, in der Apostrophe der mütterlichen Erde IV, 3:

Vertrockne deinen zeugungskräft'gen Schoß,
laß undankbare Menschen nicht entsprießen,
gebier nur Tiger, Drachen, Wölf' und Bären;
wirf neue Unhold', die dein obres Rund
der hohen Marmorwölbung nie gezeigt!
Dörr aus dein Mark, Weinberg und Ackerflur,
woraus der undankbare Mensch mit süßem Trank
und fettem Biß den reinen Geist verschlemmt,
daß alle Denkkraft ihm verloren geht.

Eigentlich bedarf es dieses Wunsches nicht mehr: denn wie Timon seine Mitbürger sieht, hat der Fluch schon Verwirklichung gefunden.

Die Menschen sind ja schlimmer als die Bestien. „Das wildeste Tier zeigt mehr Liebe als sie", und es bleibt nur die gottähnliche Gestalt, die ihnen auch genommen werden soll, damit sie sich in ihrer unverhüllten entmenschten Scheußlichkeit zeigen und durch den erborgten Schein nicht noch größeres Unheil anrichten:

Alles ist schief,
nichts grad' in unsrer fluchbeladnen Welt
als offne Schurkerei. Drum seid verabscheut,
Gelage, Festlichkeiten, Volksgewühl!
Den Nächsten, ja sich selbst verachtet Timon.
Vernichtung schlag' die Fäng' in dies Geschlecht!

Verbrecher und Dirnen sollen auf die Welt losgelassen werden. Sie betrügen wenigstens nicht, sondern bekennen sich offen zu dem, was sie treiben. Schlechter als die übrigen Menschen sind sie auch nicht; „die Diebe können nur stehlen, was ein Dieb besitzt", die Dienerinnen der Sünde nur den verführen, der ihnen im Geiste gleicht. Die Welt ist reif zum Untergange; durch Schwert, Wollust, Krankheit, Selbstmord, Empörung der Kinder gegen den Vater, kurz durch jedes widernatürliche Verbrechen und Laster verdient das irdische Geschlecht ausgerottet zu werden.

Tiefe Gedanken erfüllen die gewaltigen Anklagen; ein edles, von den Menschen schwer gekränktes Herz schlägt in ihnen und beseelt sie mit einem mächtigen Pathos. Aber dennoch verfehlen sie an dieser Stelle den beabsichtigten Eindruck. Es ist der Dichter, der sie erhebt, der die ganze Bitterkeit seiner Seele ausspricht, nicht der Held des Stückes. Psychologisch ist die Gestalt Timons völlig verfehlt. Shakespeare befand sich in einem Irrtum, als er ihm den eigenen Pessimismus in den Mund legte. Der Menschenhasser fordert den Spott geradezu heraus wie schon vor Jahrhunderten den Lucians. In dem bekannten Dialog des geistreichen Griechen macht Plutus, der Gott des Geldes, dem Verarmten den Vorwurf, nicht der Reichtum habe ihn, sondern er den Reichtum verraten. Das gilt mit demselben Recht für den Shakespeareschen Timon. Im Glück wie im Unglück fehlt ihm die Größe und der innere

Halt. Seine Verschwendung in den Tagen des Glanzes ist sinnlos, seine Freundschaft ohne Wahl und Verstand. Der Umschlag und die daraus folgende Enttäuschung müßten ihm, wenn er wirklich ein groß angelegter Mensch wäre, zunächst die Augen über sich selber öffnen, ehe er den Beleidigten spielt und seine Wut an anderen ausläßt. Die Anklagen entbehren in seinem Munde der inneren Berechtigung; sein Schicksal ist nicht so, daß es diesen maßlosen Pessimismus in seiner Brust hervorrufen muß. Der Empfindung fehlt die objektive Notwendigkeit, und sie erscheint nur als persönliche Laune eines Mannes, der in Blindheit gelebt hat und das Licht nicht zu ertragen vermag. Timons Schicksal kann nur geringe Teilnahme einflößen, und gerade das Moment, das sie allenfalls hätte erhöhen können, wird in dem Drama auf die unglaublichste Weise vernachlässigt. Die Wirkung des plötzlichen Umschlages auf den von den falschen Freunden Verratenen, die psychologische Motivierung des Überganges fehlt vollständig. Das ist kein Zufall, sondern hier liegt einfach eine Unmöglichkeit vor. Der Held der ersten Akte kann nie zu dem Ankläger der letzten werden. Das Stück kennt zwei Timon, den angeblichen Menschenfreund und den Menschenhasser; die Verbindung zwischen beiden fehlt und muß fehlen, weil sie nicht hergestellt werden kann. Der Mangel der Motivierung schädigt selbst den Eindruck der großen Strafreden des zweiten Teiles. Sie erwecken im Zusammenhang des Dramas nicht das Gefühl, daß hier berechtigte Zornesworte eines auf das bitterste gekränkten edlen Menschen ertönen, sondern daß hier geschimpft wird, wie Apemantus in diesem Stück und Thersites in „Troilus und Cressida" schimpfen.

Die Einführung des hündischen Philosophen, dem das Schmähen auf die Menschen Selbstzweck ist, der sich selber in der tiefsten Gemeinheit wälzt, um ohne Gefahr die Gemeinheit der anderen aufwühlen zu können, verfolgt die Absicht, den hochgesinnten Timon in die rechte Beleuchtung zu rücken, als den großmütigen Verschwender, der nicht nur sein Geld, sondern auch seine edlen Gefühle vergeudet hat; sie erreicht aber das Gegenteil und bringt

nur die Ähnlichkeit der beiden entgegengesetzten Gestalten zum Vorschein. Ist die Welt wirklich so, wie Timon sie sieht, so kommt auch Apemantus' Ansichten eine Berechtigung zu. Ob man über die Schufterei der Menschen schimpfen oder spotten will, hängt von dem subjektiven Gefühl eines jeden ab. Den einen erfüllt die Niedertracht mit Empörung, dem anderen bereitet sie Behagen, da er in ihr nur seine eigene niederträchtige Natur wiederfindet und durch die allgemeine Schuftigkeit seine eigene schmutzige Gesinnung gerechtfertigt sieht. Apemantus fühlt sich in der verkommenen Gesellschaft wohl, sie bildet für ihn ein notwendiges Lebenselement wie der Dunghaufen für den Mistkäfer, während dem besseren Mann nichts übrig bleibt, als in die Einsamkeit zu flüchten. Timon stirbt durch Selbstmord oder am gebrochenen Herzen; der Cyniker bleibt am Leben und schimpft ruhig weiter. Es wäre möglich, daß die Gegensätze, wenn Shakespeare das ganze Stück umgearbeitet hätte, klarer hervorgetreten wären; in der vorliegenden Form ist das nicht gelungen. Die letzte Quelle des Fehlers bildet wieder die mangelhafte Charakterzeichnung Timons, der die Absichten des Dichters nicht verwirklicht und in dieser Handlung auch nicht verwirklichen konnte. Der weltverachtende Pessimismus, auf dessen Darstellung Shakespeare abzielte, findet in diesem Drama keine Unterlage und kann sie vielleicht im Drama überhaupt nicht finden. Apemantus behält mit seinem Urteil über Timon IV, 3 recht: „Den Mittelweg der Menschheit kanntest du nie, sondern nur die beiden äußersten Enden. Als du in Gold und Wohlgeruch lebtest, wurdest du wegen Überfeinheit verspottet; in deinen Lumpen kennst du sie gar nicht mehr und wirst um ihres Gegenteiles willen verabscheut." Wenn sich die beiden würdigen Herren bei der Trennung die Ehrentitel „Tier, Sklave, Kröte, Schelm" an den Kopf werfen, so müssen sie es unter sich ausmachen, wer die richtigste Bezeichnung trifft.

Der Mißerfolg des „Timon" legt die Frage nahe, ob die Gestalt des Menschenhassers überhaupt Lebensfähigkeit auf der Bühne besitzt. Ein anderer großer Dichter ist an derselben Auf-

gabe gescheitert; auch Molières „Misanthrope" versagt, soweit die dramatische Durchbildung in Betracht kommt. Er griff gleich Shakespeare in der Zeit der tiefsten seelischen Bedrückung nach der Person des Menschenfeindes, um ihn zum Sprachrohr der eignen bitteren Not zu machen. Daher kommt es, daß beide Dichter den Entwickelungsgang der Gestalt vernachlässigen und der Tendenz zuliebe die Handlung hintansetzen. Das Werden des Menschenfeindes zu schildern, ist nur Goethe im „Tasso" gelungen. Auch bei Molière erschöpft sich das Interesse mit der Charakterzeichnung Alcestes. In dieser Beziehung schafft er allerdings ein Meisterwerk, das hoch über „Timon" steht. Statt des groben, mechanischen Aufeinanders von Menschenliebe und Menschenhaß weiß der französische Dichter beide Empfindungen zu verbinden. Sein Held verachtet die Menschen und haßt sie, aber ein Rest von Liebe nistet noch in seiner Brust, der ihn halb widerwillig in ihre Gemeinschaft hineinzieht. Als dieser letzte Faden zerreißt, ist das Stück von selber zu Ende. Alceste zieht sich in die Einsamkeit zurück und schweigt, statt sich zwei Akte lang in Schmähreden zu ergehen wie der englische Menschenfeind. Molière erkennt auch richtig, daß der einseitige Haß auf die Menschheit, so tragisch das Schicksal seines Trägers sein mag, objektiv der Komik nicht entbehrt, und kommt dieser Stimmung durch die Figur des überlegenen, klugen Philinte geschickt entgegen; Shakespeare vernachlässigt diese Seite, und die Folge ist, daß sein Timon einen unfreiwillig komischen Beigeschmack erhält. Der Menschenhaß kann zwar zur Tragödie führen; er kann auch der letzte Auslauf einer Tragödie sein wie des „Tasso", aber tragisch an sich wirkt er nicht. So kommt es, daß die Komödie Molières einen erschütternderen Eindruck hervorruft als das ernste Drama Shakespeares. Alceste erregt unser Mitleid mehr als Timon; über den Helden der Tragödie sind wir eher geneigt zu lachen als über den des Lustspieles.

Von der Aufführung des Dramas „Timon" ist uns nichts bekannt. Einen Erfolg hat das undramatische Gebilde auf der Bühne wohl kaum gehabt, wie auch die wenigen Versuche einer

Darstellung, die man in neuerer Zeit gemacht hat, ungünstig ausgefallen sind. Im Druck erschien das Stück erst nach des Dichters Tod in der Gesamtausgabe von 1623.

Die nächste Zeit nach „Coriolan" brachte offenbar eine starke literarische Ebbe bei der Theatergesellschaft des Königs. Die Schauspieler hatten sich so daran gewöhnt, im Zeichen ihres Kollegen Shakespeare zu siegen, daß sie keine Verbindung mit irgendeinem anderen Schriftsteller von Bedeutung unterhielten. Jonson war nach kurzer Versöhnung zu einem Kindertheater zurückgekehrt. Webster arbeitete für die Truppe der Königin, Massinger stand noch in den Anfängen, und Beaumont und Fletcher, deren Gestirn im Aufgehen war, scheinen erst 1610/11 Beziehungen zum Globustheater angeknüpft zu haben. Um so schmerzlicher traf es die ganze Gesellschaft, als die bis dahin unerschöpfliche Produktionskraft ihres Leibdichters mit einem Male versiegte. Shakespeare mußte in der Not Rat schaffen. Seine damalige gedrückte Stimmung raubte ihm die rechte Schaffenslust und damit auch die Schaffenskraft. Der Mißerfolg des „Timon" ermutigte nicht zu einem ähnlichen Versuch. In der Verlegenheit griff der Dichter auf ein älteres Werk zurück, aus dem seiner Ansicht nach noch etwas zu machen war, auf „Troilus und Cressida".

Wir haben dieses Drama schon bei dem großen Theaterstreit erwähnt, der um die Jahrhundertwende in erster Linie zwischen Jonson und Dekker tobte, der aber auch Shakespeare in seine Wirrungen hineinzog. Damals war das Stück zugleich Abwehr und Vorstoß gegen die literarischen Gegner des Dichters. Infolge des Friedensschlusses, der über Erwarten schnell den Feindseligkeiten ein Ziel setzte, verschwand das Werk wohl vor der Zeit von der Bühne und gelangte auch nicht zum Druck. Ein Verleger hatte zwar 1603 eine Herausgabe in Aussicht genommen, erhielt aber die Einwilligung der berechtigten Eigentümerin, der Shakespeareschen Schauspielergesellschaft, nicht, vermutlich weil sie eine Erneuerung des Streites scheute. „Troilus und Cressida" war also so gut wie unbekannt und eine Wiederaufnahme vielversprechend.

Nichts lag dem Dichter ferner, als den verjährten Zank aufzufrischen; alle Angriffe auf die Kollegen in Apoll, die keine Bedeutung mehr besaßen, wurden getilgt, und nur hier und da ist ein Wort stehen geblieben, das die ursprüngliche Absicht des Dramas verrät. Besonders der Schluß bedurfte einer Abänderung, da in ihm die satirische Tendenz offenbar zu deutlich zutage trat. Im Anschluß an die Ilias, die seit 1598 in Chapmans freier, aber künstlerisch wertvoller Übersetzung vorlag, wurde er durch den Zweikampf Hektors und Achilles' ersetzt. Auch diese Szenen schrieb Shakespeare nicht neu, sondern entlehnte sie einem älteren Werk. Daß es bei der Umarbeitung nicht ohne Widersprüche abgehen konnte, liegt auf der Hand, zumal da der Verfasser das Stück nicht für die Lektüre, sondern nur für die Aufführung bestimmte, bei der solche Kleinigkeiten unbeachtet vorübergehen. Am auffallendsten ist, daß Hektor im ersten Akt sich über die lange Untätigkeit beklagt, nachdem er kurz vorher gründlich verbleut vom Schlachtfeld heimgekehrt ist. Die Umarbeitung trug überhaupt einen zwiespältigen Charakter in das Drama hinein. Schon Shakespeares Zeitgenossen wußten nicht, was sie damit anfangen sollten, und ähnlich ergeht es den meisten neueren Erklärern. Liegt ein ernstes Drama vor oder eine Komödie? Das siebzehnte Jahrhundert hielt an der Terminologie des Mittelalters fest und beurteilte den Charakter eines Bühnenwerkes ausschließlich nach seinem Ausgang. Aber in vorliegendem Fall erhöht dieser Gesichtspunkt nur die Verlegenheit. Am Ende von „Troilus und Cressida" stirbt zwar Hektor; aber auf der anderen Seite bleibt der Titelheld selber am Leben, und das letzte Wort erhält der würdige Kuppler Pandarus, der das Publikum mit einigen nicht gerade sehr feinen Späßen entläßt. Die Herausgeber der ersten Folioausgabe trugen offenbar schwere Bedenken, ehe sie sich entschlossen, das Drama nachträglich unter die Tragödien einzureihen, und die Verleger der beiden Quartos vom Jahre 1609 wählten vorsichtigerweise einen möglichst unbestimmten Ausdruck und bezeichneten das Werk auf dem Titelblatt als eine Historie. In der Einleitung jedoch, in der

sie das begeisterte Lob Shakespeares singen, sprechen sie von einer Komödie und zwar von einer solchen, die alle früheren des Dichters an Geist und Witz übertreffe und dennoch — eine große Verlockung für das kaufende Publikum — noch niemals auf den Brettern breitgetreten sei. Die Behauptung kann sich nur auf die vorliegende Fassung beziehen: denn daß das Stück in der ersten Form von 1601 überhaupt nicht aufgeführt sei, ist bei einem Dichter nicht anzunehmen, der während seiner ganzen Tätigkeit nur für das Theater schrieb. Das Gegenteil geht auch aus dem Zusatz „gespielt von den Dienern des Lord Kammerherrn" hervor, der sich in dem Buchhändlerregister unter dem 7. Februar 1603 findet. Der Widerspruch in der Bezeichnung als Tragödie, Komödie und Historie erklärt sich dadurch, daß das Publikum selbst in der Neugestaltung trotz des ernsteren Grundcharakters die alten Karikaturen wiedererkannte und über sie lachte. Für uns besitzt die Frage des historischen Werdens des „Troilus" nur geringe Bedeutung; wir müssen uns mit dem Werk abfinden, wie es uns vorliegt.

Es ist wahrscheinlich, daß Shakespeares Absicht bei der Revision dahin ging, aus der ehemaligen beißenden Streitschrift ein ernstes Drama zu machen mit einer Reihe von komischen Szenen. Doch das Ziel hat er nicht erreicht. Den Schluß konnte er wohl umwandeln, auch einzelne zu deutliche Anspielungen ausmerzen, doch das satirische Gift war den auftretenden Gestalten und der ganzen Handlung zu tief eingeätzt, als daß es durch vereinzelte Änderungen herauszubringen gewesen wäre. Der satirische Grundcharakter trotzte der Umarbeitung und der Dichter konnte ihn nicht zerstören, am wenigsten in jener Zeit der tiefsten seelischen Verstimmung und Verbitterung, wo er selbst die Welt mit den Augen der Apemantus und Thersites betrachtete. Durch Tilgung der persönlichen Angriffe erreichte er nur, daß die Satire aus einer speziellen zu einer allgemeinen wurde, die sich nicht mehr gegen eine verschollene Literaturclique, sondern gegen die ganze Menschheit richtet. Unter diesem Gesichtspunkt kommt es nicht darauf an, ob der Held stirbt oder am Leben bleibt; denn die Satire hat mit einer bestimmten Kunst-

form nichts zu schaffen. Sie stellt ernste und komische Bestandteile unvermittelt nebeneinander: menschliches Leid und menschliche Lust sollen nicht rühren oder erheitern, sondern werden in gleicher Weise von einem gellenden Hohngelächter verschlungen. Beide sind nur da, um die ganze Jämmerlichkeit und Nichtigkeit des Daseins darzutun, den Blödsinn, der die Summe des Lebens ausmacht. Das ist der Eindruck von „Troilus und Cressida". Wir trauern nicht über Hektors Fall, wir freuen uns nicht über Diomedes' Sieg, Troilus' Enttäuschung rührt uns nicht; nur auflachen möchte man über die Dummheit, die kämpft, sich abhärmt und sich totschlagen läßt, während doch ein Pandarus in der Nähe weilt, um das bißchen Leben mit seinen Kupplerkünsten so behaglich als möglich zu gestalten.

Verschiedene Forscher haben den satirischen Charakter von „Troilus und Cressida" leugnen wollen und die unzweifelhaft vorhandenen komischen Elemente einfach als eine notwendige Folge der Form hingestellt, in der der Dichter die Trojasage in seinen Quellen vorfand. Er benutzte Chaucers Erzählung, sowie verschiedene englische Bearbeitungen des sagenhaften Krieges, von denen keine auf die Ilias, sondern alle auf die mittelalterlichen Trojabücher, im letzten Ende auf spätgriechische Ausgestaltungen der alten Sage zurückgehen. Chaucer erklärt ganz naiv, „Homer lügt", und folgt seinen trojanisch gesinnten Vorgängern, die auch darin mit ihm übereinstimmen, daß sie den Helden des Altertums das romantisch-ritterliche Gepräge aufdrücken. Pandarus besitzt bei ihm und seinen Nachfolgern schon eine starke Neigung zu seinem wenig ehrenhaften Gewerbe, aber aus den Kämpfern in und um Ilium werden doch noch keine Halunken wie bei Shakespeare. Wenn unser Dichter ein ernstes Drama schreiben wollte, so war ihm neben den mittelalterlichen Erzählern eine höhere Auffassung der Sage aus Ovid, Vergil und Homer bekannt. Doch von ihnen übernahm er nichts, außer — und das dürfte der beste Beweis für seine satirische Absicht sein — von dem Vater der Dichtkunst die Gestalt des Thersites, der schon in den Reihen der hauptumwallten Achäer unendliches Gelächter erregt. In bewußter Weise hielt der Dramatiker sich an die alten

Erzähler des Mittelalters, weil er nur bei ihnen eine für ſeine Zwecke verwendbare Lesart der Trojaſage fand.

Damit entfällt auch der Vorwurf, der gegen Shakeſpeare erhoben worden iſt, er habe eine Parodie der homeriſchen Welt im Stil der Blumauerſchen Äneis ſchreiben wollen. Das iſt ausgeſchloſſen. Die Abenteuer Troilus' werden in der Ilias kaum erwähnt und boten ſomit keine geeignete Unterlage, die urſprüngliche Denkweiſe jener älteſten Dichtung zu verſpotten. Die Bedeutung, die der klaſſiſche Schauplatz für die erſte Bearbeitung des Dramas beſaß, wurde ſchon früher hervorgehoben: es galt die übertriebene Verehrung der Akademiker für das Altertum auf ihrem eigenſten Gebiet zu treffen; aber auch in der veränderten Faſſung hat der Ort der Handlung eine Berechtigung. Nach ſeiner hiſtoriſchen Stellung und poetiſchen Würdigung iſt der Krieg um Ilion, der zum erſten Male zwei Welten gegeneinander bewaffnete, der Urkrieg, der Typus aller nachfolgenden. Die hier herrſchenden Zuſtände ſind bedeutungsvoll für alle Zeiten, und hier ſchlägt man ſich für ein liederliches Frauenzimmer und einen betrogenen Ehemann.

Schon in „Julius Cäſar" und in „Hamlet" erſcheint dem Dichter alle menſchliche Größe fragwürdig, und in „Coriolan" läßt ſich eine ironiſche Unterſtrömung nicht verkennen. Der edle Marcius läuft den Tribunen beinahe ſo täppiſch in die geſtellte Falle wie Ajax in dem neuen Drama dem Ulyſſes. Doch das ſind nur die erſten zaghaften Schritte auf einem Weg, den Shakeſpeare in „Troilus und Creſſida" bis zum letzten Ende geht. Hier ſtellt er mitleidlos die ſogenannten großen Männer in ihrer armſeligen Blöße dar und zeigt, was eigentlich hinter den angeſtaunten Namen verborgen iſt und wie die von Narren und Hohlköpfen bewunderten Heldentaten zuſtande kommen. Die berühmten Krieger ſind bei näherer Betrachtung nichts als Trottel und Schufte, die Frauen Dirnen, die von einem Mann zum andern laufen. In der ganzen Weltgeſchichte erblickt das Auge des Dichters nichts als Dummheit und Gemeinheit. „Unzucht, Unzucht, nichts als Prügelei und Unzucht!" ſagt Therſites V, 2 und gibt damit das Thema des ganzen

Dramas an. Der Heroismus der Schlachten, der Kampf für das Vaterland sinkt zu einer Hauerei herab, bei der brünstige Männer im Streit um das Weibchen sich die Schädel einschlagen. So ist es immer gewesen; dieselbe Geschichte wiederholt sich überall und zu allen Zeiten. Erst stahlen die Griechen die Hermione aus der Familie des Priamus, dann machte sich Paris auf und raubte Helena, und jetzt ereignete sich der Fall zum dritten Male bei Troilus und Cressida. Wo immer Krieg geführt wurde, bildeten so begehrenswerte Damen den Inhalt und das Ziel der Kämpfe.

Seit sieben Jahren dauert schon der Streit um die davongelaufene Gattin des biedern Menelaus. Man hat sich weidlich herumgeprügelt, ohne den geringsten Erfolg davonzutragen. Agamemnon bemerkt I, 3 treffend:

> Dem weiten Ausblick, der der Hoffnung eigen
> bei jedem Plan, auf Erden hier begonnen,
> fehlt des Erfolges Umfang. Hemmnis und Mißgeschick
> wachsen in hocherhabner Taten Adern,
> wie Knorren, durch zu üpp'gen Saft erzeugt,
> der schlanken Fichte Wachstum stockend lähmen,
> daß ihre Fasern sich verkümmernd krümmen.
> So kann's ihr Fürsten, nicht befremdlich sein,
> wenn uns Erwartung täuscht und Trojas Mauern
> noch aufrecht stehn.

Das bedeutet aus seiner schwungvollen diplomatischen Sprache übersetzt: es ist so gut wie nichts geschehen. Man ist nicht weiter als am ersten Tag und wird bei gleicher Kriegführung in abermals sieben Jahren auch nicht weiter sein. Wunder darf das nicht nehmen. In und außerhalb der Mauern sind alle höheren Gesichtspunkte verschwunden, falls sie überhaupt jemals vorhanden waren. Im Felde geschieht nichts, und desto mehr Muße bleibt den Helden, ihren nicht immer sauberen Privatneigungen nachzugehen. Sie bändeln kleine Liebschaften an, zanken sich untereinander, verhöhnen ihre Schwächen gegenseitig und halten im besten Fall schöne Reden, deren allgemeine Richtigkeit nicht zu bestreiten ist, deren Zweck aber im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Länge steht. Von Gemeinsinn

findet sich bei den Griechen keine Spur, jeder will nur den eignen Gelüsten auf Kosten der Gesamtheit frönen; jeder möchte herrschen, keiner sich unterordnen, eine Notwendigkeit, die auch ohne die lange Rede des Ulysses I, 3 auf der Hand liegt.

Da ist zuerst der König der Könige Agamemnon, „der Gott im Amte", „der Nerv und Mark von Hellas", der sich selber so wichtig vorkommt, in Wirklichkeit aber trotz seiner hochtönenden Titel und seiner noch höher tönenden Worte gar nichts zu sagen hat. Ihm zur Seite steht sein Bruder Menelaus, der Typus des betrogenen Ehemannes, der seinem Weib „ungeschreckt durch ihres Rufs Befleckung" nachjagt und als „winselnder Hahnrei so gern die Hefe des verbrauchten Trankes" schlürfen würde. An Spott fehlt es ihm nicht von seiten der Kampfgenossen; denn da sie die Helena nicht haben und den Trojanern nichts tun können, lassen sie ihren ganzen Ärger über die schlechte Sache an dem unglücklichen Ehemann aus. Der alterschwache Nestor kann mit seinen kraftlosen Fingern kaum den Panzer zunesteln, erklärt sich aber sofort bereit, die Tugend seiner Geliebten gegen die von Hektors Großmutter zu beweisen. Auch für Küsse von jungen Mädchen zeigt er sich trotz seiner weißen Haare noch recht empfänglich. Ulysses ist der Theoretiker auf dem Schlachtfeld. Er redet wie ein Buch über die Unterordnung, über die Notwendigkeit einer weitausschauenden Politik, über das Wesen des Redners, kurz über alles und jedes, ohne Vorbereitung aus dem Stegreif; aber seine kümmerliche Praxis gipfelt darin, den Tölpel Ajax gegen den Lümmel Achilles auszuspielen. Wer von diesen beiden Helden der größere Prahlhans und eingebildetere Dummkopf ist, läßt sich schwer sagen. Zwei Ochsen werden sie genannt, die Nestor und Ulysses ins Joch spannen, um das Feld des Krieges zu pflügen. Der Pelide ist der Stärkste von allen, und infolge dessen besitzt er das Recht, auch der Unverschämteste zu sein. Er kann es sich leisten, den Beleidigten zu spielen und dem Kampfe fern zu bleiben, ein zweifelhafter Ruhm, in dem es Ajax ihm natürlich gleich tun muß. Außerdem zeichnet er sich durch Feigheit und Hinterlist aus; denn nur durch Verrat

gelingt es ihm, Hektor zu überwältigen, dem er wohl an Prahlerei beim Gelage, aber nicht im offenen Kampf gewachsen ist. Patroklus, der sich in witziger Nachahmung der übrigen Heerführer gefällt, „tut mehr für eine willfährige Dirne als ein Papagei für eine Mandel", und für Diomedes geht der ganze Krieg in der Jagd auf hübsche Schürzen auf. Auf diesem Gebiet kennt er sich aus und läßt nicht mit sich spaßen, noch sich durch schöne Redensarten hinhalten wie der arme Troilus. Von dem sittlichen Wert ihrer Aufgabe haben die edeln Helden durchweg keine große Meinung, sondern sie führen den Krieg fort, wie Leute eine Sache weitertreiben, die sie aus Dummheit angefangen haben und aus Trotz nicht aufgeben können.

Die Trojaner kommen bei Shakespeare besser weg. Von ihnen leiteten ja die Engländer wie die Römer ihren sagenhaften Ursprung ab, und auf ihrer Seite focht in dem ersten Entwurf der Dichter selber in der Gestalt des männermordenden Hektor. Doch auch bei ihnen fehlt die rechte Begeisterung; der Krieg ist für sie im besten Falle eine durch einen falschen Ehrbegriff aufgezwungene Angelegenheit. Hektor nimmt wohl ab und zu einen Anlauf zu einem vernünftigen Menschen. Er stimmt sogar dafür, Helena den Griechen zurückzugeben, aber das Wort „Ehre" wirkt auf ihn wie das rote Tuch auf den Stier und läßt ihn trotz seiner Kenntnis des Aristoteles II, 2 alle besseren Vorsätze vergessen. Er pflichtet mit Feuereifer seinen Brüdern bei, daß Trojas Ehre in Helenas Schande verkörpert sei. Bei Paris darf die Auffassung nicht wundernehmen, er hat ja die Nutznießung der schönen Frau, der er im Verlauf des Stückes kaum von der Seite weicht; die andern aber treibt der alberne Ehrbegriff, der, wie Diomedes IV, 4 erklärt, den Ritter „nein" zu sagen zwingt, weil ein anderer „ja" gesagt hat. Da ist „Lord Äneas", der vollendete Kavalier, dessen Bombast selbst den abgehärteten Ohren der Griechen unglaublich klingt, da ist der Priester Helenus, der trotz seines frommen Amtes gut fechten kann, ferner Antenor, „einer der besten Köpfe in Troja", und endlich Troilus, der wunderschöne Held, neben dem sich Achilles nur wie

„ein Laſtträger, ein Fuhrmann, ein rechtes Kamel“ ausnimmt. Doch die wichtigſte Perſönlichkeit in Ilium iſt Creſſidas Onkel, der „ſüße“ Pandarus, der Allerweltskuppler, der Gelegenheitsmacher aus Neigung. Er liebt ſeinen Beruf, denn der Schmutz iſt ſein Lebenselement, und da er ſelbſt über die Jahre hinaus iſt, wo man genießen kann, ſorgt er väterlich für die heranwachſende Generation. Mit ſeiner meckernden Diskantſtimme, ſeiner ſenilen Lüſternheit, ſeiner behaglichen Freude am Obſzönen bildet er eine Meiſterleiſtung des Dichters. Der Verkehr zwiſchen Mann und Weib in ſeiner niedrigſten Auffaſſung füllt den Gedankenkreis des alten Lüſtlings völlig aus; was er ſagt, iſt eine Gemeinheit, oder wenn es keine iſt, wird es dadurch, daß es von ſeinen unreinen Lippen kommt, zu einer Gemeinheit. Sein Witz erhebt ſich nicht über das ſexuelle Gebiet. Einen beſonderen Genuß — dieſen Zug teilt er mit Jago — gewährt es ihm, Frauen zum Gebrauch niedriger Worte zu zwingen, die dadurch in ſeine Sphäre herabſinken ſollen. Das Handwerk des Gelegenheitsmachers ſcheint übrigens in der Familie zu liegen, denn Pandarus' Bruder Kalchas erweiſt ſich ſpäter gegen Diomedes ebenſo entgegenkommend wie er gegen den verliebten Troilus.

In dieſer kleinlichen Welt des Schmutzes und der Gehäſſigkeit, im Gegenſatz zu dem geſunden kräftigen Haß in „Romeo und Julia“, findet ſich das Liebespaar: Troilus, ein Sohn des vielzeugenden Priamus, und Creſſida, die Tochter des trojaniſchen Oberprieſters Kalchas, die der Vater bei ſeinem ahnungsvollen Übergang zu den Griechen in der Heimat unter dem Schutze des Onkels Pandarus zurückgelaſſen hat. Troilus iſt in dem Wuſt der ihn umgebenden Gemeinheit der einzige, der noch an das Große und Edle glaubt, gleich Timon ein zur Enttäuſchung Beſtimmter, nur daß die Ernüchterung bei ihm nicht die verzweifelten Formen wie bei dem Menſchenhaſſer annimmt. Sein Optimismus ſitzt zu feſt, als daß er entwurzelt werden könnte. Im Alter von dreiundzwanzig Jahren ſcheint das mehr als begreiflich. Von der Welt ſieht der Jüngling nur das, was er ſehen möchte. Die Wirklichkeit exiſtiert

für seinen verblendeten Idealismus so wenig wie für seinen größeren Zeit- und Gesinnungsgenossen Don Quixote aus der Mancha. In dem um eine Helena geführten Krieg erblickt er die gerechteste und ehrenvollste Sache, deren Fortsetzung er mit allen Kräften betreibt, in Pandarus sieht er den besten aller Onkel und in Cressida die treueste und keuscheste Geliebte, für deren fleckenlose Reinheit er selbst dem Tode den Handschuh hinschleudern würde. Genau wie der scharfsinnige spanische Junker, dem auch eine Kuhmagd als schönstes Weib auf Erden vorschwebt! Der verliebte Trojaner schwelgt in einer tollphantastischen Leidenschaft wie nur je ein Ulrich von Lichtenstein. Während Shakespeares Männer sonst die Liebe der Frauen kräftig erringen, kann Troilus seine Cressida nur in romantischer Verzückung anschmachten und für sie zittern. Seine Neigung macht ihn, wie er I, 1 sagt:

Schwächer als Weibertränen,
zahmer als Schlaf, betörter als die Einfalt,
zaghafter als die Jungfrau in der Nacht
und ungewandt wie unerfahrne Kindheit.

Ohne Pandarus, der ihm gleich Mephisto beständig das irdische Ziel „der hohen Intuition" vor die „halbverrückten Sinne" bringt, würde es ihm genügen, seine Herzenskönigin anzuhimmeln:

Treu wie Stahl, wie Pflanzenkeim dem Mond,
Sonne dem Tag, das Täubchen seinem Täuber,
wie Eisen dem Magnet, die Erde ihrem Zentrum. (III, 2.)

Um alle diese schönen Vergleiche durch der Treue höchstes Muster „treu wie Troilus" zu übertreffen! Er läuft Gefahr, durch die Unwandelbarkeit seiner Gefühle zum Spott der fernsten Zukunft zu werden. Seine Liebe hat die schmale Grenze überschritten, die zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen besteht. Die Komik wird durch den Gegenstand seiner Verehrung gesteigert; gerade auf eine Cressida muß der Idealist mit der Fülle seiner verzückten Empfindungen verfallen.

Im Hause des guten Pandarus ist sie aufgewachsen, und der Umgang mit dem alten Herrn hat tiefe Spuren auf ihrem Geist

hinterlaſſen. Körperlich iſt ſie noch unbeſcholten, aber die Keuſchheit der Seele hat ſie längſt eingebüßt. Sie weiß alles, was die Jungfrau nicht wiſſen ſollte, das Leben bietet ihr kein Geheimnis mehr. Die trefflichen Lehren und die noch trefflicheren Witze des Vormundes haben ſie über alles aufgeklärt. So phantaſtiſch Troilus' Liebe umherſchweift und in den weltentrückteſten Vorſtellungen ſchwelgt, ſo nüchtern iſt die ihre. Sie durchſchaut die großartigen Phraſen, ſie kennt das Ziel ſeiner ſchwungvollen Worte und weiß, welchen Schatz ſie zu vergeben hat, ſolange ſie ihre Unſchuld beſitzt. Von Pandarus hat ſie gelernt, daß die Frauen vergöttert werden, ſolange man ſie erſehnt, daß ſie aber einmal errungen nichts mehr ſind. Darum weigert ſie ſich (I, 2) Troilus zu erhören:

Nichts weiß ein liebend Mädchen, bis ſie weiß,
allein das Unerreichte ſteh' im Preis;
daß nie Erhörung gibt ſolch Glück dem Minnen,
als wenn Begier noch fleht, ſie zu gewinnen;
drum lernt den Spruch, der feſt im Lieben ſteht:
Gewähr, und er befiehlt; verſag, er fleht.

Da es nicht in ihrem Charakter liegt, das „Unerreichte" auch zum Unerreichbaren zu machen, ſo legt ſie ihrem Bewerber wenigſtens möglichſt viel Hinderniſſe in den Weg. Sie läßt ihn ſchmachten. Die Kunſt muß erſetzen, was die Natur verſagt. Shakeſpeares andere Heldinnen zögern nicht im Gefühl ihrer geſunden und reinen Neigung, ſich dem Manne zuerſt zu erklären. Miranda eröffnet Ferdinand ihr Herz, wie in „Ende gut, alles gut" Helena das erſte Wort an Bertram richtet; die erfahrene Creſſida kann ſich beherrſchen. Und doch liebt ſie ihren Troilus, aber es iſt eine ſonderbare Art von Liebe, eine Miſchung von billiger Sentimentalität und Lüſternheit, die durch die Nähe jedes Mannes gereizt wird. Es ſchmeichelt ihr, einen Prinzen als Anbeter zu haben, wie die kleine Näherin des Sonntags ſtolz am Arme ihres geſellſchaftlich höher ſtehenden Studenten ausgeht; es tut ihr wohl, ſo anhänglich umworben zu werden, und ſie lauſcht ſo gern den verliebten Redensarten, den hübſchen Bildern von der indiſchen Perle

und dem weißen Schwan, die Troilus zu ihrem Lobe zusammenträgt. Nicht die Leidenschaft, sondern kleinliche Lüsternheit treibt sie in die Arme des Mannes, vor allem aber das Bedürfnis, den Schatz ihrer aus Pandarus' Weisheit geschöpften Kenntnisse auf dem Gebiete der Liebe praktisch zu verwerten. Die Berechnung und die Kälte ihrer innersten Natur zwingen sie zur Koketterie. Kaum aus den Armen des ersten Liebhabers herausgerissen, bändelt sie mit Diomedes an. Sie würde dem Trojaner gern treu bleiben, sie hat es ihm ja hoch und heilig zugeschworen! Aber kann sie dafür, daß sie schon am Morgen nach der Hochzeit von ihm getrennt wird und durch die Fügung des Schicksales mit ihren koketten Künsten gerade an Diomedes kommt, der keinen Spaß versteht und sich mit halben Versprechungen nicht abspeisen läßt? Und noch dazu das Unglück, daß Troilus sie gerade im tête-à-tête mit dem Griechen überraschen muß! Es wäre so schön gewesen, mit dem anspruchslosen Jüngling sentimentale Liebesbriefe auszutauschen und zu gleicher Zeit mit dem strammen Diomedes weitergehende Freuden zu genießen. Das wäre die angenehmste Lage, die sich eine Cressida wünschen könnte, aber es soll nicht sein! Der Dichter hat diesen Charakter in meisterhaftester Weise ausgeführt mit seiner halb unbewußten, halb bewußten Verderbtheit, seiner Mischung von Naivität und Raffiniertheit, Sentimentalität und Gefühllosigkeit.

Troilus' überschwengliche Liebe würde natürlich einer so gewitzigten Person niemals gefährlich werden; sie macht ihn ja „hilflos wie ein Kind". Aber der begeisterte Idealist findet glücklicherweise die rechte Unterstützung bei dem Kuppler; und dies edle Bündnis kann nicht ohne Erfolg bleiben. Die durchtriebenste Gemeinheit und die gefühlsselige Reinheit arbeiten sich vortrefflich in die Hände. Der Trojaner steht endlich III, 2 am Ziel seiner Wünsche, „im Angesicht der Majestät"; das Glück winkt ihm, das er kaum zu hoffen wagte, und „alle Kräfte kündigen ihren Dienst". In hellster Verzückung deklamiert er:

> Mir schwindelt; im Kreis dreht die Erwartung mich.
> Die Ahnung schon der Wonne ist so süß,

daß sie den Sinn bezaubert. Wie wird's sein,
wenn nun der durst'ge Gaumen wirklich schmeckt
der Liebe lautern Nektar? Tod, so fürcht' ich,
Sterben in Ohnmacht, oder Lust zu fein,
zu scharf und mächtig, zu durchbohrend süß
für meines groben Sinns Empfänglichkeit.
Dies fürcht' ich sehr und fürchte außerdem,
daß im Genuß mir Unterscheidung schwindet
wie in der Schlacht, wenn man im wilden Drang
den fliehnden Feind bestürmt.

Er ist bereit, „Meere zu weinen, in Flammen zu leben, Felsen zu verschlingen, Tiger zu zähmen". Und alles für Cressida! Es ist für die Dame seines Herzens schwieriger, Prüfungen zu ersinnen, als für ihn, das Ungeheuerlichste zu bestehen. Ganz in dem illüstren Stil seines Kollegen Don Quixote. Wenn Pandarus nicht zugegen wäre, ginge die Gelegenheit ungenutzt vorüber. Er muß der übersinnlichen Schwärmerei beinahe gewaltsam ein Ende machen und die jungen Leute zusammenführen.

Das äußere Schicksal der Liebenden erinnert an Romeo und Julia. Wie jene stehen sie in einer feindlichen, von Waffen starrenden Welt, deren Gegenwirkung unmittelbar nach der innigsten Verbindung des jungen Paares einsetzt und es schon am Morgen nach der Brautnacht auseinander führt. Wie in dem veronesischen Liebesdrama, so kleidet sich auch hier der Abschied in die Form eines mittelalterlichen Tageliedes, das durch die Dazwischenkunft der den Liebenden Vorschub leistenden Hilfsperson unterbrochen wird. Das war dort die Amme, der in dem jüngeren Stücke Pandarus entspricht. Romeo und Julia bedürfen keiner Versicherung ihrer gegenseitigen Treue, sondern sind deren gewiß; bei Troilus und Cressida strömen die Worte überreichlich, als die Geliebte Troja verlassen muß und in das griechische Lager zu ihrem Vater abgeholt wird. Aber die Großartigkeit der Beteuerungen steht im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Dauer. Als der vertrauenselige Trojaner seine Dulzinea das nächste Mal erblickt, überrascht er sie gerade in dem Moment, als sie Diomedes die Schleife über-

reicht, die er ihr zum Abschied als Zeichen seiner unwandelbaren Liebe gegeben hatte.

Als Nebenhandlung laufen parallel mit der Liebesgeschichte die Kämpfe des trojanischen Krieges. Auf seiten der Griechen und ihrer Gegner werden die tiefgründigsten Beratungen abgehalten, die nur den einen Fehler haben, daß sie niemals zu einem Ergebnis führen. Zwischen den Schlachten kommt ein Waffenstillstand zustande, der durch Zweikämpfe und endlose Gastereien gefeiert wird. Achilles erzürnt sich mit den Kriegsgefährten und versöhnt sich wieder, dann ahmt Ajax sein Beispiel nach. Je weniger geschieht, desto mehr wird geredet. Ein großartiger Ton herrscht in den Verhandlungen. Je ernster das Lumpengesindel sich gegenseitig nimmt, desto komischer wirkt es. Edel, tapfer und weise heißen sie alle, während die Handlung sie gerade von der entgegengesetzten Seite offenbart. Schon die späteren Griechen konnten sich in die Naivität der homerischen Welt nicht mehr hineinleben. Euripides schildert den Odysseus bereits als Schwätzer, Helena als zweifelhafte Boudoirheldin und Menelaus als alles verzeihenden übergutmütigen Gatten. Die griechischen Komiker trugen durch Heroenparodien das ihrige dazu bei, die mythologische Gesellschaft in Mißkredit zu bringen. Den Standpunkt beobachtet auch Shakespeares satirische Kunst; er übernimmt die Taten der antiken Menschen unverändert, legt ihnen aber moderne Motive unter. Bei Homer rühmen die Hellenen sich naiv wie Kinder, bei dem modernen Dichter werden sie zu Prahlhänsen. In der Ilias ist Menelaus der geschädigte Hausvater, der seine um eine große Zahl Ochsen erkaufte Frau wieder haben will, in dem Drama wird er zum betrogenen Ehemann, der von Helena trotz ihres Vergehens nicht lassen kann. Dadurch wirkt er mit Notwendigkeit lächerlich, während die Gestalt Homers bloß ihr gutes, von allen Seiten anerkanntes Recht verfolgt.

Nur einer ist unter den Heroen, der alle durchschaut, weil er selbst gar nichts Heroisches besitzt, der die Gemeinheit aller erkennt, weil er selbst der Gemeinste ist, Thersites. Er ist klug, sogar der

Klügſte unter den Griechen, aber nicht klug genug, ſeine Klugheit für ſich zu behalten, die ihm nur Prügel einträgt. Er muß ſeine Bosheit und ſeine biſſigen Witze los werden, auf die Gefahr, noch mehr Schläge zu bekommen. „Schöne Genugtuung", ſagt er II, 3 ſelber nach einer Unterhaltung mit Ajax, „ich wollte, es ſtände umgekehrt, und ich könnte auf ihn ſchlagen, während er auf mich ſchimpfte." Mit der Handlung iſt er nicht verbunden, ſondern nur Beobachter, der die Vorgänge mit witzigen und boshaften Bemerkungen begleitet. An der Sache der Griechen nimmt er nicht das geringſte Intereſſe, im Gegenteil er freut ſich darauf, daß Hektor ihre hohlen Schädel wie „eine wurmige Nuß ohne Kern" aufſchlagen wird. Aber weshalb bleibt er dann vor Troja? weshalb duldet er die Verachtung und Mißhandlung von Leuten, denen er ſich mit Recht weit überlegen fühlt? Trotz allem iſt ihm in der Lumpengeſellſchaft wohl. Er kann ſie nicht entbehren. Er braucht die Galerie, die ſeinen Zynismen und Schimpfworten Beifall wiehert. Menſchliche Dummheit und Gemeinheit ſind notwendige Vorausſetzungen für Therſites' Exiſtenz. Nur unter dieſen Bedingungen kann er leben und eine gewiſſe ſeine Eitelkeit befriedigende Geltung erlangen. Sein Tadel zielt nicht auf Beſſerung der Mitmenſchen, ſondern iſt Selbſtzweck. Er ſchimpft nicht, weil das Laſter ihn empört, ſondern weil es ihm gefällt, weil er die Niedertracht der Welt hervorheben muß, um ſeinem Daſein einen Schein von Berechtigung zu verleihen. Je ſchlechter die Geſellſchaft iſt, deſto behaglicher fühlt er ſich, und unter den Heerführern weilt er am liebſten bei den Dümmſten und Gemeinſten, obgleich er gerade von ihnen, von Ajax und Achilles, die meiſten Prügel empfängt. Aber ebenſo wie die beiden aufgeblaſenen Kraftmeier durchſchaut er die andern. In Neſtors und Ulyſſes' Reden ſieht er das, was ſie wirklich ſind, zweckloſe Phraſen, in Menelaus das Urbild des vielverſpotteten Hahnrei, in Diomedes den meineidigen Schuft, und in Troilus den ſinnloſen Phantaſten, der „ſich aus ſeinen eigenen Augen herausſchwadronieren will". Der ganze Krieg iſt ihm eine jammervolle Balgerei um einen Unterrock, und die ſämtlichen Heer-

führer „lauter liederliche Kerle, die der Teufel oder noch etwas Schlimmeres holen soll". Kurz Thersites spricht das aus, was der Dichter vorführt; er erkennt die Menschen, wie der Verfasser sie enthüllt, beraubt des prunkhaften Phrasengewandes, in das ihre Armseligkeit und Dummheit sich einkleiden möchten.

Hat Shakespeare sich deshalb mit Thersites identifiziert? In seinen Beobachtungen gewiß, denn sie sind unbestreitbar richtig; in seiner Person unmöglich, denn nach den eigenen Worten des Zynikers ist er „ein Schurke, ein schäbiger boshafter Schuft, ein ganz gemeiner Schmutzkerl". Daß er feige ist, darf nicht wundernehmen, denn für einen Mann von seinem zersetzenden Verstand gibt es keine Sache, die eines Schwertstreiches und seines über alles geschätzten Lebens wert wäre. Auch seine Unbeliebtheit ist nur natürlich. Wer so aufdringlich unwillkommene Wahrheiten ausspricht, muß verhaßt sein. Aber Thersites ist in der Tat ein Schmutzkerl, ein Mensch, der nur im Kot gedeiht und den eigenen Unrat von dem der anderen mästet. Kein Funken von sittlichem Verständnis glüht in ihm, er besitzt nichts als den scharfen Blick für die Fehler und Gebrechen seiner Mitmenschen. Alle großen und schaffensfrohen Keime entgehen ihm trotz seiner gerühmten Klugheit. In der Gestalt des Thersites wendet der Satiriker sich gegen seine eigene Person, gegen seine eigene alles zerstörende Lebensauffassung. Wer die Welt so ohne jedes Ideal sieht, muß zum Thersites werden. Aus dem scharfsichtigen Erkenner entwickelt sich der Verkleinerer, aus dem berechtigten Kritiker der Nörgler und Schmäher, dem es ein Bedürfnis ist, die Schlechtigkeit der Menschen öffentlich festzunageln, ein Genuß sie so zu finden, wie er sie haben will, damit er mit seinem einseitigen Pessimismus vor sich und andern recht behält. Thersites ist die Selbstverhöhnung des Satirikers, die Befreiung des Dichters von der allem Großen abgewandten, ausschließlich verneinenden Anschauung. Von Hamlet, der zur Beschönigung seiner Untätigkeit daran ging, die Nichtigkeit von Welt und Menschen festzustellen, führt eine direkte, nicht allzu lange Straße zu dem Zyniker, der den eigenen Genossen das Verderben an den Hals

wünſcht. Therſites iſt der Schlüſſel der Dichtung; er gibt die Tonart, in der ſie geſchrieben iſt und geleſen ſein will, er bringt die Empfindungen zum Ausdruck, mit denen der Verfaſſer an der Arbeit war. Aber indem Shakeſpeare den Träger dieſer Anſchauung zum Therſites ſtempelte, erhob er ſich durch die Verneinung der Verneinung über die Einſeitigkeit der Satire empor. Auch für die Empfindungen des Zynikers gab es Raum in ſeiner tauſendſeeligen Bruſt. Zeitweilig mochten ſie ſtark überwuchern, aber ganz konnte der Dichter, der damals vielleicht ſchon von einer Imogen träumte, nicht in ihnen aufgehen. Alle Ideale konnten ihm ſelbſt in der Zeit der tiefſten Verbitterung nicht abhanden kommen.

Die Handlung tritt in dem Drama gegen die Schilderung der Zuſtände zurück. Das liegt in dem Charakter der Satire, die mehr die Verſpottung der Menſchen im Auge hat und in den Vorgängen nur ein Mittel zu dieſem Zwecke ſieht. Shakeſpeare hat es ſich zum Schluß leicht gemacht und die Ereigniſſe mehr abgebrochen als zu Ende geführt. Die Liebesgeſchichte erhält durch den Zweikampf der beiden Bewerber um den Beſitz Creſſidas einen nur äußerlichen Abſchluß: Diomedes ſetzt den liebesglühenden troiſchen Rivalen auf den Sand, und nun gehört das umſtrittene Mädchen ihm „von Rechts wegen“. Die große Staatsaktion endet mit dem Tode Hektors, der dem Verrat des Achilles erliegt. Auch dieſer Ausgang bildet, allerdings ganz im Geiſte der Satire, eine grelle Diſſonanz zu der vorbereitenden Handlung. Die wenigen Sympathien, die ſie hervorrief, galten den Trojanern, aber der beſſere Mann muß eben in dieſer ſchlechteſten aller Welten dem Niederträchtigen zum Opfer fallen. Mit Hektors Tod ſcheint das Schickſal Trojas beſiegelt, und nur der unverbeſſerliche Troilus bleibt dabei, es müſſe noch alles gut werden. Ein beneidenswerter Optimismus nach ſoviel Enttäuſchungen! Das Schlußwort endlich gebührt mit Recht dem guten Pandarus, dem Urheber der weltbewegenden Verwickelungen in dieſem Drama. Bitter darf er ſich über den Undank der Menſchen beſchweren, die für ſeine treuen

Dienste nur Grobheiten als Belohnung kennen, selbstverständlich nachdem sie den von ihm gereichten Becher ausgetrunken haben.

„Troilus und Cressida" wendet sich einseitig an den Verstand und kann auf der Bühne keinen Erfolg erzielen. Heutzutage noch weniger als zur Zeit des Dichters, wo die Anspielungen, die die Besucher des Globus zum Lachen brachten, ihre Bedeutung verloren haben. Die szenische Unwirksamkeit liegt im Wesen der Satire, die keinen Widerhall im Herzen erweckt. In ihrer Art leistet die Dichtung aber das Höchste. Die Schärfe, mit der das Thema erfaßt ist, die glänzende Charakteristik der Personen, die Fülle des Witzes, die prägnante Gegenüberstellung und Reichhaltigkeit der typischen Gestalten erheben sie zu einem Meisterwerk, das ebenbürtig neben die Schriften der größten Satiriker, Cervantes, Swift und Voltaire, tritt. Auf die Ähnlichkeit, die Troilus und Don Quixote verbindet, ist schon hingewiesen worden. Beide gehören zueinander als Vertreter eines weltfremden, von der Wirklichkeit losgelösten Idealismus, und beiden bereitet der Zusammenstoß mit der Welt die bittersten Enttäuschungen, über die ihnen nur die eigene Blindheit hinweghilft. Aber während der scharfsichtige Junker in einer Umgebung steht, die er nicht begreift und die ihn nicht begreift, hat Troilus eine Gesellschaft um sich, die er liebt und die seine Liebe mit Feindschaft vergilt. Shakespeare ist schärfer und grausamer als der spanische Dichter. Dieser nimmt als Gegenstück des himmelstürmenden Idealismus den nüchternen Wirklichkeitsinn und die alltägliche Bauernweisheit Sanchos, der Engländer die schmutzige Schmähsucht Thersites' und die Gemeinheit Pandarus'. Cervantes' Welt ist nicht schlecht, diejenige Shakespeares von Grund aus verdorben. Mit jener ist der Idealismus an sich verträglich und leidet nur durch seine Hyperphantastik Schiffbruch; in dieser tritt er als Ausgeburt der sinnlosesten Beschränktheit auf. Wir lieben und bemitleiden Don Quixote und fühlen uns behaglich mit dem dicken Knappen auf seinem Grauchen, während wir über Troilus nur in das bittere, unversöhnliche Lachen des Zynikers Thersites einstimmen können. Der englische Satiriker schlägt seine Krallen tiefer

ein; der spanische aber bleibt auf diesem Gebiet der reichere Künstler und vollendetere Dichter. Cervantes besitzt das Mitleid eines großen Herzens, den Humor, während Shakespeare sich grausam und erbarmungslos zeigt.

Das Drama „Troilus und Cressida" erschien im Jahre 1609 in zwei Quartausgaben, die sich im Text zwar nur durch Kleinigkeiten unterscheiden, von denen aber die zweite ein Vorwort der Herausgeber enthält. In ihm preisen sie Shakespeare als Lustspieldichter in den höchsten Ausdrücken, ja sie versteigen sich zu der Prophezeiung, einst nach dem Tode des Verfassers, wenn seine Stücke nicht mehr käuflich zu haben seien, werde sich die Welt um sie reißen und eine neue „englische Inquisition" nach ihnen in Bewegung setzen. Was die Quartos anbetrifft, haben die Verleger Bonian und Walley recht behalten. Die unscheinbaren Fünfzigpfennigbändchen werden heute mit Tausenden bezahlt, aber der zweite Teil ihrer Voraussage wird wohl nicht sobald in Erfüllung gehen. Die Zeit ist noch sehr fern, wo Shakespeares Dramen nicht in jeder Buchhandlung erhältlich sein werden. Trotz des hochtönenden Lobes der Verleger scheint gerade „Troilus und Cressida" bei den Zeitgenossen keinen großen Erfolg gehabt zu haben. Von der Aufführung ist keine Kunde auf uns gelangt, und die beiden ersten Quartausgaben blieben ohne Nachfolge, bis das Drama in der Folio von 1623 aufs neue gedruckt wurde.

Eine Steigerung auf dem Pfade des Pessimismus ist über „Timon von Athen" und „Troilus und Cressida" nicht möglich. Auf diesem Boden konnte ein reines Kunstwerk nicht entstehen. Shakespeares Schaffen wäre vermutlich schon jetzt zum Ende gelangt, wenn nicht ein neues künstlerisches Prinzip in sein Leben getreten wäre. Das geschah durch ein Drama, das etwa im Jahre 1608 über die Bretter des Globustheaters ging, „Perikles, der Fürst von Tyrus". Dazu kam ein Gastspiel italienischer Schauspieler, das ungefähr um diese Zeit oder nur wenig später stattfand. Beide Ereignisse wirkten in derselben Richtung, indem sie den Sinn des Dichters von der ernsten Wirklichkeit auf das Märchenhafte

und Romantische lenkten, von der Tragödie wieder zu einer heiteren Gattung, die man zwar kaum als Komödie bezeichnen kann, sondern als ein ernstes Spiel mit freundlichem Abschluß. Der Name Romanze hat sich dafür eingebürgert. Der Typus erscheint zum ersten Male, allerdings noch unklar und stark von akademischen Elementen getrübt, in den alten, vor 1589 geschriebenen „Seltsamen Triumphen der Liebe und des Glücks", er verschwindet dann auf zwei Jahrzehnte, um mit „Perikles" wieder aufzutauchen. Der Name des Verfassers ist nicht auf uns gekommen, doch hat man ihn mit ziemlicher Sicherheit in George Wilkins ermittelt, der den Stoff um dieselbe Zeit in einer gleichnamigen Novelle behandelte. Das Drama stellt in Anschluß an einen der beliebtesten Romane des Mittelalters „Apollonius von Tyrus" die Abenteuer des in Perikles umgetauften Helden dar. Sie zeichnen sich durch außerordentliche Mannigfaltigkeit und Abwechselung aus. Bald spielen sie zu Wasser, bald zu Lande, in Antiochia, Tarsus, Pentapolis, Ephesus oder Mytilene. Aus der wirklichen Welt greifen sie sogar in die der Götter hinüber. Die Form eines regelrechten Bühnenwerkes erwies sich als viel zu knapp für die Fülle der wunderbaren Ereignisse. Aus diesem Grunde griff der Dichter zu einem Aushilfsmittel der frühesten Zeit und nahm die Pantomime, die wir aus dem eingeschobenen Schauspiel in „Hamlet" kennen, und den „Presenter", den Vorführer der Handlung, wieder auf. Er erscheint hier in der Gestalt des Dichters Gower, eines Zeitgenossen Chaucers, der in seiner „Beichte eines Liebenden" (Confessio Amantis) Perikles' wechselreiches Leben episch dargestellt hatte. Der Conférencier, wie wir heute sagen würden, übernimmt es, die weniger interessanten Abenteuer des Helden kurz zu erzählen und durch seine Berichte die Verbindung zwischen den szenisch ausgeführten Bildern herzustellen. Mitunter zieht er auch gute Nutzanwendungen aus den Geschehnissen auf der Bühne, denn der Verfasser des „Perikles" befleißigt sich des Moralisierens in einer für die Dichtung nicht gerade förderlichen Weise.

Der Held des Dramas hat schon vieler Menschen Städte gesehen und unnennbare Leiden erduldet, die aber für die eigentliche Handlung belanglos sind, als er am Ende des zweiten Aktes die Hand der Thaisa, der Tochter des Königs von Pentapolis, erringt. Er beabsichtigt, mit der jungen Frau in sein heimatliches Reich zurückzukehren. Während der Seefahrt, bei einem fürchterlichen Unwetter gibt Thaisa einer Tochter das Leben, die wegen ihrer Geburt auf dem Meere den Namen Marina erhält. Die Mutter selbst wird nach der schweren Entbindung für tot gehalten. Das abergläubische Schiffsvolk, das Unheil und Untergang von der Anwesenheit einer Leiche befürchtet, zwingt Perikles, den Körper, der in einen Bleisarg gelegt wird, über Bord zu werfen. Die Überlebenden erreichen glücklich Tarsus, wo der Held seine Tochter in guter Pflege zurückläßt, während er selbst weiter nach Tyrus, dem Ziel seiner Reise steuert. Die ganze Familie ist auseinandergesprengt. Thaisa war jedoch nur scheintot. Die Wellen spülen den Sarg in Ephesus ans Land, wo sie zum Leben erwacht und als Nonne in den Dienst der Göttin Diana tritt. Marina wächst mit den Jahren zur Jungfrau heran, aber ihre Pflegmutter sinnt Böses und plant den Tod des angenommenen Kindes, da dessen Schönheit die der eigenen Tochter bei weitem überstrahlt. Dazwischen kommende Piraten rauben die Unglückliche und vereiteln auf diese Weise wenigstens ihre Ermordung, verhandeln sie aber nach Mytilene, wo Marina in bitterster Schmach ihre Tugend glänzend bewährt und nach der überstandenen Prüfung als ein Musterbild aller seelischen und körperlichen Vorzüge verehrt wird. Ihre Pflegeeltern jedoch, durch den Bericht des mit dem Mord beauftragten Dieners getäuscht, sind von ihrem Tode überzeugt, und als Perikles endlich — man weiß nicht, warum er so viele Jahre hat verstreichen lassen — seine Tochter aus Tarsus heimholen will, zeigen sie ihm nur ein leeres Grabmal. Trostlos zieht er davon, bis ihn ein Zufall nach Mytilene bringt, wo er die totgeglaubte Tochter wieder findet. Auf Befehl der Diana, die dem Schlafenden erscheint, fährt er mit seinem Kind nach Ephesus, wo die letzte Wiedervereini-

gung mit Thaisa stattfindet. Nach den schwersten Schicksalsschlägen und nach langjähriger Trennung ist die Familie wieder vollzählig zusammen. Treue Liebe und Ausdauer, die eine Unterstützung in der glücklichen Fügung des Schicksals und der Hilfe der Götter fanden, haben über alle Not triumphiert.

Wie der Dichter äußerlich auf eine regelrechte Kunstform verzichtet, so kann auch innerlich diese Häufung schlecht motivierter, nur durch den Zufall herbeigeführter Abenteuer nicht als Drama bezeichnet werden. Die romantische Odyssee von „Perikles" trägt den Charakter eines dramatisierten Märchens. Ganz im Tone einer Kindererzählung werden alle Übel, die teuflische Bosheit der Menschen und die Wut der Elemente, aufgeboten und zu fürchterlichster Wirkung gesteigert, damit der versöhnende Schluß desto überraschender, wunderbarer und befriedigender eintreten kann. Kritiker, die für diese harmlose Märchenpoesie kein Verständnis besaßen, tadelten das Stück in den heftigsten Ausdrücken, Ben Jonson z. B. nannte es eine „alte, schimmelige Geschichte". Andere dagegen sind des Lobes voll und rühmen „Perikles" als ein Meisterwerk der Dichtkunst. Auf dem Theater gefiel das Werk auf jeden Fall ganz außerordentlich, denn es hielt sich bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts auf der Bühne und noch 1738 konnte es der Dichter Lillo, bei dem Lessing in die Schule ging, in einer Neubearbeitung herausbringen. Bis 1635 erschienen sechs gedruckte Ausgaben des „Perikles", ein Zeichen, daß die wunderbaren Ereignisse des Märchens auch bei dem lesenden Teil des Publikums Anklang fanden. Es galt geradezu als Muster eines erfolgreichen Dramas, allerdings mit dem unangenehmen Beigeschmack, daß es sein Glück weniger den eigenen Vorzügen als dem Unverstand und der Sensationslust der Menge verdanke.

Shakespeare muß von dem Stücke trotz der Mängel auf das tiefste berührt worden sein. Der märchenhafte Ton der Erzählung tat ihm wohl, die harmlose Darstellung, die in den größten Schrecken schwelgt, um sie mit einer überraschenden Wendung durch eine freundliche Fügung des Schicksals oder gar durch das Eingreifen

der Götter in ein heiteres Nichts aufzulösen, sprach ihn an. Die sanfte Melodie klang nach den verzweifelten Anklagen Lears und Timons und nach dem bitteren Hohngelächter des „Troilus“ schmeichlerisch an sein Ohr; es war wie ein Traum aus ferner, längst verflossener Kinderzeit, da er noch auf dem Schoße der Mutter saß und sein Gebet zu dem lieben Gott sprach, der über alle wacht und den Menschen gerade dann, wenn die Not am größten, mit seiner Liebe und Hilfe am nächsten ist. Das war Balsam für sein verwundetes Dichterherz. Alte Erinnerungen drängten sich hervor. Der Seesturm, der eine ganze Familie auseinanderreißt, war er nicht schon in seinem eignen Erstlingswerk, der „Komödie der Irrungen“, und später in „Was ihr wollt“ vorgekommen? Auch dort fanden sich alle zersprengten Glieder einer Familie am Ende des Dramas wieder zusammen. Allerdings die lustigen Zwischenfälle der früheren Stücke sagten dem Dichter heute nichts mehr, wohl aber die wehmütige Heiterkeit des „Perikles“. Die Gestalt der Marina mahnte ihn an eigene Schöpfungen. Glich sie nicht in ihrer Not seiner Helena in „Ende gut, alles gut“, nicht der standhaften Isabella und der verlassenen Mariana in „Maß für Maß“? War nicht das neue Drama auch nur „viel Lärm um nichts“ wie seine eigene frühere Komödie? Auch dort trat die treue Hero, die allgemein für tot gehalten wurde, plötzlich wieder ins Leben, nachdem ihr Schicksal eine günstige Wendung genommen hatte. Die Bilder dieser herrlichen, reinen Frauen tauchten vor Shakespeares Blick auf und verdrängten die Teufelinnen aus „Lear“ und „Macbeth“, die Verführerinnen wie Kleopatra, Cressida und die Hetären des „Timon“. Überall knüpfte das Märchen an längst Bekanntes und Selbstempfundenes an. Immer mehr vertiefte der Dichter sich in die kindliche Fabel vom König Perikles und seiner wunderschönen Tochter Marina, über deren Unmöglichkeit die klugen Leute den Kopf schüttelten.

George Wilkins, oder wie immer der Verfasser hieß, war kein großer Geist. Des tieferen Reizes, der über seinem Werke wie ein feiner Hauch aus einem traumhaften Märchenlande lag, war er sich vermutlich kaum bewußt. Der Aufbau der Handlung, an dem

Shakespeare unbeteiligt ist, läßt darauf schließen, daß der Dichter in „Perikles" nur einen günstigen Stoff sah, reich an überraschenden Wechselfällen, wie die Masse ihn liebte. Vieles in dem Stück befriedigte Shakespeare nicht; vor allem aber das Schicksal der Marina, das ihn am meisten anzog, kam in der ursprünglichen ungeschickten und moraltriefenden Darstellung nicht zur rechten Geltung. Der große Dramatiker machte sich deshalb selber daran, diese Szenen in den letzten drei Akten umzuschreiben. Vermutlich geschah das, nachdem das Stück als Ganzes seine Zugkraft bewiesen hatte. Geschäftsinn und poetische Begeisterung gingen wie immer bei Shakespeare Hand in Hand. Die äußerlichen Abenteuer des Perikles konnten in Wilkins' Fassung stehen bleiben; aber dem rührenden Schicksal der Marina war dessen Kunst nicht gewachsen, und deshalb griff sein größerer Kollege gerade hier, und nur hier, bei dem wichtigsten Teil der Handlung, ein.

Der Verleger der Quartausgabe machte sich Shakespeares Mitarbeit zunutze und setzte ausschließlich seinen Namen auf das Titelblatt, von dem er einen besseren Vertrieb erhoffen konnte als von dem des unbedeutenden Wilkins oder eines anderen Anfängers. Heminge und Condell kannten natürlich den Sachverhalt und das geringe Maß der Shakespeareschen Beteiligung an dem Stück besser und schlossen deshalb den „Perikles" von der Gesamtausgabe aus. Erst in die Folio von 1664 wurde das Drama mit sieben anderen, dem Dichter zugeschriebenen Stücken aufgenommen, offenbar in dem Bestreben, dem Publikum neben den bekannten Werken einige neue zu bieten und durch sie die Kauflust anzulocken. Stilistische Gründe erweisen Shakespeares Mitarbeit am „Perikles" unzweifelhaft; doch sie ergeben auch die Berechtigung der Herausgeber von 1623, das Stück als Ganzes aus der Ausgabe seiner Werke auszuschließen. Die Arbeit des Dichters erreicht nicht den Umfang, daß das Stück als sein Eigentum betrachtet werden darf.

Die lockere Komposition und die undramatische Führung der Handlung ließ er unangetastet. In den beiden ersten Akten stammt überhaupt keine Zeile von Shakespeare; erst im dritten, als Marina

auftritt, greift er ein. Die Sprache verändert sich dort mit einem Schlage; das eintönige moralisierende Geschwätz des Vorredners verstummt, der Ausdruck nimmt eine hinreißende Gewalt und Gestaltungskraft an. Die Personen beleben sich wie die Schemen des Tartarus nach dem Genuß von frischem roten Blut. Marinas sittliche Überlegenheit inmitten ihrer lasterhaften Umgebung und die Wiedererkennung von Vater und Tochter sind mit einer vollendeten Anschaulichkeit geschildert, die Shakespeares bester Kunst entspricht und deren kein anderer Dichter seiner Zeit fähig war. An der Kralle erkennt man den Löwen. Dazwischen laufen wieder Stellen, in denen sich die ungeschickte Hand des Vorgängers offenbart. Selbst in der deutschen Übersetzung fällt es nicht schwer, die Schlacke von dem reinen Gold zu scheiden, in dem Original ist eine Verwechselung ausgeschlossen. Hier ist nicht der Ort, die Wilkinsschen Teile von denen seines großen Überarbeiters im einzelnen zu sondern. Ein englischer Forscher hat den Versuch gemacht und unter Entfernung der minderwertigen Bestandteile Shakespeares Arbeit, „die seltsamen und merkwürdigen Ereignisse bei der Geburt und im Leben der Marina" getrennt herauszugeben. Das Wagnis kann unter Einschränkungen als gelungen bezeichnet werden.

Um dieselbe Zeit spielten italienische Schauspieler in London. Wir kennen den Namen der Truppe nicht, noch weniger ihr Repertoire; wenn wir aber in der schon mehrfach erwähnten, gleichzeitigen Sammlung Flaminio Scalas mehrere Szenarien des Romanzentypus finden, so ist der Schluß berechtigt, daß auch die Londoner Gäste derartige Stücke führten. Daß Shakespeare das Auftreten der Italiener, deren Kunst damals ungemein hoch geschätzt wurde, mit dem lebhaftesten Interesse verfolgte, bedarf keines Nachweises. Es kann kein Zufall sein, daß die neu erwachende Tätigkeit des Dichters, noch dazu in einer völlig veränderten Richtung, gerade mit dem fremdländischen Gastspiel zusammenfällt. Wie die Italiener vor Jahrzehnten Shakespeare die Anregung zu seinen jugendlichen Lustspielen gegeben hatten, so bestimmten sie ihn jetzt, die im „Perikles" angeschlagene Note aufzunehmen. Die Romanzen stehen unter ihrem Einfluß.

Der Typus läßt sich bis in das Altertum verfolgen und erscheint am klarsten in dem „Rudens" des Plautus ausgeprägt. Dort wird eine Familie durch einen Sturm auseinandergesprengt. Vater und Mutter, besonders aber die Tochter erleben die seltsamsten Abenteuer, bis das Schicksal sie zusammenführt und durch eine Wiedererkennung vereinigt. So sind auch die Vorgänge des „Perikles", und die Leiden der Marina sind denen der plautinischen Palästra bis ins einzelne genau nachgebildet. Die Italiener veränderten aber das Milieu der antiken Handlung, sie ersetzten die Bürger der alten Komödie durch Könige, Prinzen und Prinzessinnen und trugen damit ein romantisches Element hinein, das von selbst eine Ergänzung und Verstärkung in der wesensverwandten Schäferpoesie und den ritterlichen Zaubermärchen fand. Die Stücke Flaminio Scalas enthalten Prinzessinnen, die als Schäferinnen aufwachsen, Königsöhne, die sich verkleiden, Zauberer, die den Geistern gebieten, Findelkinder, die plötzlich ihre vornehme Geburt erfahren, und schlechte Menschen, die zur Strafe in Tiere verwandelt werden. In derselben Märchenwelt spielen Shakespeares Romanzen. Die Ähnlichkeit mit den italienischen Vorbildern würde vermutlich noch mehr hervortreten, wenn wir statt der Szenarien einer beliebigen Gesellschaft die derjenigen besäßen, die damals in London gespielt hat.

Laß dich nicht das Böse überwinden,
sondern überwinde das Böse mit Gutem.
Römer 12, 21.

XIX.

Die Romanzen.

„Cymbeline", das „Wintermärchen" und der „Sturm" sind im Anschluß an den „Perikles" unter dem Einfluß der Italiener entstanden. Wie immer griff Shakespeare einen vorhandenen Typus heraus, paßte ihn seinen Zwecken an und führte ihn zur Vollendung. In ziemlich enger Anlehnung an die Vorbilder enthalten die drei Romanzen das Schicksal einer Familie, deren Mitglieder durch seltsame Fügungen auseinander gerissen und durch noch seltsamere wieder vereinigt werden. Wie Imogen in „Cymbeline" wird die Heldin in der Scalaschen „Alvida" von ihrem königlichen Vater verstoßen und verurteilt, aber von den gerührten Mördern verschont. Auch dort raubt wie Belarius ein verbannter Diener ein Kind des Sultans, das später dem unbekannten Vater den Thron rettet. In einem andern Stück, der fünfzigsten Giornata, flieht eine Prinzessin vom Hof, um wie Imogen die Ehe mit einem verhaßten Mann zu vermeiden, und gleich Shakespeares Heldin sucht sie als Page verkleidet ihren Geliebten auf. Das Schicksal Perditas im „Wintermärchen" gleicht dem der Heldin in der „Fortuna di Foresta, Principessa di Moscovia", und die Zaubermotive des „Sturmes" finden sich in „Alvida" und dem „Verzauberten Baum" Flaminio Scalas wieder. Dem Seltsamen und Wunderbaren der Vorbilder sucht Shakespeare den Charakter des Zufälligen zu nehmen. Die Trennung der einzelnen Familienglieder begründet er psychologisch durch die Fehlerhaftigkeit der

menschlichen Natur. Die Eifersucht Posthumus' und Leontes', die Verruchtheit der bösen Stiefmutter in „Cymbeline" und die Antonios im „Sturm" treten als innerliche Ursache an Stelle des äußerlichen Zufalles. Das Abenteuerliche der Vorgänge wird dadurch gemildert. Die Übel kommen nicht von außen, sondern von den Menschen; nur die Wendung zum Guten ist dem alles ausgleichenden Schicksal zu danken. Eine innere Läuterung des Helden geht bei Shakespeare Hand in Hand mit dem günstigen Verlaufe der Handlung. Eine optimistische Weltanschauung liegt den Romanzen zugrunde. Das Schicksal an sich will das Gute, und nur durch das plumpe Eingreifen der Menschen wird sein wohlwollender Gang verzögert oder vereitelt. Diese Stimmung, die im schärfsten Gegensatz zu der der letzten Tragödien steht, ist in den drei Schauspielen die gleiche und verleiht ihnen einen traumhaft märchenartigen Charakter. Ort und Zeit besitzen in ihnen keine Bedeutung; ein vorgeschichtliches Britannien, ein sagenhaftes Böhmerland oder gar eine außerhalb der bewohnten Erde gelegene Zauberinsel bildet den Schauplatz. Jahre schwinden im Augenblick dahin, das Wort des Dichters überbrückt die Kluft der Zeit und verbindet das Fernliegendste, wenn es sein muß, durch einige eingeschobene epische Bemerkungen. Wunderbare Abenteuer häufen sich und fürchterliche Gefahren bedrohen die Unschuld, aber die schrecklichen Pläne kommen dank der immerwachen Vorsehung nicht zur Ausführung oder werden um den beabsichtigten Erfolg durch einen günstigen Zufall gebracht. Alles muß sich zum Guten wenden, die Götter selber steigen herab und sorgen dafür. Wo Menschenkräfte nicht ausreichen, stehen Zaubermittel zu Gebote, die das Unmögliche möglich machen. Shakespeare verzichtet auf die Darstellung wirklichen Lebens, er will von der öden Welt, deren Furchtbarkeit ihm in den großen Tragödien aufgegangen ist, nichts mehr wissen. Er schmachtet nach einem besseren und glücklicheren Lande, und das kann er nicht auf der Erde, sondern nur im Reiche der Dichtung, im Märchen, finden. In einer Art von poetischer Resignation flüchtet er aus dem wirklichen Dasein hinaus in seine eignen zauberhaften Gefilde.

Durch diese Stimmung entwickelt sich in den Romanzen der scharfe Gegensatz der beiden sich gegenüberstehenden Welten. Ähnlich wie in „Wie es euch gefällt" steht auf der einen Seite das glückliche Fabelland, wo reine, gute und edle Wesen hausen, wo die verfolgte Unschuld Imogens, Perditas und Prosperos eine Zuflucht finden kann, sei es in der Einsamkeit des Urwaldes, bei einem harmlosen Hirtenvolk oder auf einer unbewohnten Zauberinsel; auf der anderen Seite dagegen der Hof, die Welt der Wirklichkeit, wo alle Laster herrschen, wo Tod und Verbrechen auf die Guten lauern. Aber auch das Böse besitzt in den Romanzen nicht mehr den furchtbaren Charakter wie in den großen Tragödien. Es stellt sich zwar mächtig an und scheint alle Gewalt auf Erden zu besitzen, aber es ist nicht mehr das wirklich Böse, das in Edmund, Jago und Macbeth Vertreter fand und Schaden anrichten konnte, sondern, wie es im Märchen sein muß, nur ein schrecklicher Popanz, der ganz greulich aussieht, aber im Grunde nur dazu dient, recht gruselig zu machen, die Tugend desto besser zu bewähren und die Güte des alles lenkenden Zufalles desto klarer und anschaulicher hervorzuheben. Deshalb kann den Übeltätern auch so leicht verziehen werden: denn der letzte Erfolg ihrer Tat ist nicht das Schlechte, sondern selbst sie sind, wenn auch unfreiwillig, Mitarbeiter am Guten.

Shakespeare weiß nur zu genau, daß es in der wirklichen Welt anders hergeht. Was er hier vorzaubert, ist nur ein holder Trug, ein wehmütig heiteres Spiel, kurz ein Märchen. Die verbitterte Menschenverachtung und der Pessimismus des „Lear" und des „Timon" räumen einer weichen Melancholie das Feld, mit der der Dichter aus der Wolkenhöhe seines nur in der Poesie existierenden Landes auf die Menschen hinabschaut. Er selbst hat sich aus dem drangvollen Gewühl der Welt zurückgezogen und erscheint nicht mehr als Ringender, sondern nur noch als resigniert Betrachtender, der mit schmerzlichem Lächeln menschliche Irrungen und Wirrungen wie Schatten an sich vorübergleiten läßt. Sein Herz ist versöhnlich gestimmt und auf Grund eigener Erfahrungen zur Verzeihung geneigt. In dieser wunderbaren Märchenwelt fand die kranke Brust

des Dichters Genesung. Hier fühlte er sich wieder wohl. Die alten Waldesklänge erwachten und mit ihnen zog neue Freude und neue Schaffenslust in seine Seele ein. Die Wunden vernarbten, die bitteren Erfahrungen schwanden, und das Gute, das die Welt ihm geboten, trat wieder kräftiger vor sein Auge. Eine edle Frau, Imogen, Hermione oder Miranda, bildet den Mittelpunkt jeder Romanze. Sie erwuchsen aus Perikles' Tochter Marina, aber wie schon diese, so sind auch sie ganz Shakespeares eigenste Schöpfung. Es ist, als habe der Dichter sich an dem Anblick dieser herrlichen Wesen aufgerichtet, als habe er sich sagen wollen, eine Welt, wo es solche Dulderinnen gibt, kann nicht von Grund aus verdorben sein, sondern in ihr muß das Gute zum Schluß den Sieg behalten. Wie Shakespeares Verbitterung in der Verachtung der Frauen gipfelte, so fällt wiederum von diesen reineren Wesen der erste Strahl des Lichtes in seinen Pessimismus. Die selbstlosen Gestalten, die der höchsten Aufopferung und Entsagung fähig sind, leiten ihn auf dem Pfade zum Heil. In „Cymbeline" sehen wir, wie der Dichter zögernd das rettende Ufer betritt. Die rauhen Klänge der Wirklichkeit drohen noch immer die sanften Töne der Dichtung zu verschlingen, im „Wintermärchen" erst regt die Phantasie ihre Schwingen kühner und kräftiger, bis endlich der „Sturm", der Epilog zu Shakespeares Tätigkeit, in einer großen inneren Befreiung ausklingt. Trotz allem, was er erduldet und erfahren hat, kehrt Prospero freudig zu den Menschen zurück. Lebensbejahung und Lebensverneinung ringen in den drei Werken miteinander; „Cymbeline" steht noch teilweise unter den Eindrücken des „Lear" und „Timon", auch das „Wintermärchen" hat einen trüb melancholischen Grundzug und erst der „Sturm" bringt die Überwindung des Pessimismus, die Erlösung des Dichters von den Gespenstern des Lebensunmutes.

Die Aufhellung in Shakespeares Gemüt entsprang offenbar seinen veränderten Daseinsbedingungen. Das Schwergewicht seiner Existenz verschob sich mehr und mehr nach der alten Heimat. Sein Wegzug von London stand in sicherer Aussicht, und das Gewühl der Großstadt betrachtete er nur noch mit der Gelassenheit und dem Gleich-

mut eines Mannes, der weiß, daß er bald aller dieser Sorgen enthoben ist. In Stratford auf eigenem Grund und Boden, als angesehener Haus- und Gutsbesitzer, umgeben von Frau und Töchtern, dem geachteten Schwiegersohn und vor allem dem Enkelkinde empfand der Dichter wieder die langentbehrte Freude am Leben. Er selbst glich einem Perikles oder Leontes, der nach langer Trennung Weib und Kind wiederfand. Es ist bezeichnend, daß die drei letzten Werke in ein Lob des Familienglückes ausklingen, an dem die früheren Dramen mit ihrer gewaltigen, auf die höchsten Ziele gerichteten Leidenschaft achtlos vorübergehen. Der verlängerte und häufigere Aufenthalt in der kleinen Landstadt zeigt sich auch sonst in den drei Romanzen. Shakespeare kommt wieder in innigere Berührung mit der Natur. Die Einsamkeit, in die Timon sich zurückzieht, erwuchs aus dem haßerfüllten Gegensatz zur Großstadt; das Waldidyll in „Cymbeline" trägt zwar nicht mehr ganz den verbitterten Charakter, aber steht noch unter dem Zeichen der Sentimentalität, die in dem Landleben etwas Ideales, unwiederbringlich Verlorenes erblickt; im „Wintermärchen" dagegen hält die Schilderung des Schafschurfestes sich frei von jeder reflektierenden Neigung. Hier herrscht wieder die volle Naivität. Die Landbewohner sind Bauern, keine Flüchtlinge aus London, die sich angeekelt von der Welt zurückziehen. Der Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Leben und Einsamkeit klingt hier wie im „Sturm" in einer Versöhnung aus.

„Cymbeline" bildet den Übergang von dem Pessimismus der letzten Jahre zu der Befreiung der Romanzen und weist dadurch einen zwiespältigen Charakter auf. Der Unterbau, der auf einen ersten Entwurf zurückzuführen ist, steht unter dem Zeichen der voraufgehenden Tragödien, dann ist plötzlich die neue romantische Anregung gekommen, ohne daß sie die älteren Teile zu durchdringen und zu assimilieren vermochte. Das Drama zeigt das Herz des Dichters im Kampfe mit sich selbst, das Ringen des Künstlers mit dem Menschen und Denker Shakespeare, der sich nur widerwillig zu dem Ritt in das neuentdeckte Fabelland bequemt und

seine Erfahrungen dem frisch erwachten Schaffensmut entgegenhält. Die Stimmung des Märchens wird immer wieder durch Hinweise auf das Elend dieser Welt durchbrochen. Belarius' bittere Weisheit und Posthumus' Monologe predigen eine Lebensauffassung, die den Anklagen Timons und Lears nahe steht. Die neuen Klänge sind dem Dichter noch nicht geläufig. Sein Schaffen trägt etwas Zögerndes und Unbeholfenes an sich, als fehle es ihm nach den Mißgriffen der letzten Zeit am rechten Vertrauen zu sich selber und zu seiner Kunst. Schon daß er trotz des neuen künstlerischen Prinzipes keinen frischen Stoff ergriff, sondern einen dazu kaum passenden alten Entwurf aufnahm, spricht für die innere Unsicherheit. Wie dieser, etwa aus der Zeit des „Lear" stammende Plan gedacht war, darüber kann nur eine Vermutung aufgestellt werden, wahrscheinlich als Trauerspiel, das auf der einen Seite der edlen Imogen durch die künstlich aufgestachelte Eifersucht des Gatten ein gleiches Los wie Desdemona beschied, auf der andern einen ähnlichen Konflikt zwischen ihr und dem Vater enthielt wie „Lear". Die Königin, deren abscheulicher Charakter in der Exposition und am Schlusse des Dramas in den schwärzesten Farben geschildert wird, während sie in den Verlauf des Stückes kaum eingreift, war wohl damals die Trägerin des Gegenspieles und Quelle allen Unheiles. Ihre Intrigen wurden infolge der Sinnesänderung des Dichters durch das Waldidyll und die Geschichte der Wette verdrängt. Die Einfügung dieser neuen Teile geschah mit einer erstaunlichen Lässigkeit und Ungewandtheit, und ruft den Eindruck hervor, als sei der Dichter noch nicht wieder im Besitze seiner vollen Kraft. Das Waldidyll eröffnet mit einem Monolog Belarius' (III, 3), der mit der an das Publikum gerichteten Vorstellung seiner Person und der geraubten Königsöhne unter ihren wahren und falschen Namen an die schlechtesten Expositionen des Euripides erinnert. Auch die Hofleute im ersten Akt befinden sich in einer geradezu rührenden Unkenntnis über die Familienverhältnisse ihres Herrn und Fürsten, nur damit dem Dichter sich die Gelegenheit bietet, das Nötige dem Publikum ausführlich zu entwickeln. Die

Technik in „Cymbeline“ ist überaus mangelhaft, und besonders gegen den Schluß erlahmt die Kunst des Dichters und verliert sich bei der mühsam herbeigeführten Aufklärung in epische Breite, statt sich dramatisch zu steigern. Die wenigen Beispiele genügen zum Beweise, wie stark Shakespeare noch immer unter der Anspannung der letzten Jahre litt. Erst im „Wintermärchen“, das auch in technischer Beziehung ein Meisterwerk ist, fand er sich selber wieder.

„Cymbeline“ ist, trotzdem die erste Folio das Stück unter die Tragödien stellt, im Sinne der Renaissance als Komödie zu betrachten. Im Beginn ist alles Sorge, am Ende alles eitel Lust und Freude. Das Drama dürfte im Herbst 1610 verfaßt sein, wenigstens sah es Dr. Forman, ein berühmter Quacksalber, der die gute Eigenschaft besaß, seine literarischen Genüsse genau aufzuschreiben, in diesem oder dem folgenden Jahre auf der Bühne. Der Stil einzelner Teile weist dem Stück eine Stellung unter den spätesten Werken des Dichters an, und im Frühjahr 1610 trugen sich erst die politischen Ereignisse zu, die, wenn sie das Drama auch nicht hervorriefen, doch einen unverkennbaren Einfluß auf seine Gestalt ausübten.

Jakobs vielverheißende Anfänge gehörten längst der Vergangenheit an. Durch sein menschenscheues Wesen verlor er bald die Liebe, durch seine Sittenlosigkeit die Achtung seiner Untertanen. Am Hofe wechselten Tanzvergnügungen und alberne Lustbarkeiten mit Ausschweifungen schlimmster Art. Es wimmelte von Dirnen beiderlei Geschlechtes, die den pedantischen König beherrschten und die Macht der Regierung mißbrauchten. Nur ein Wesen lebte unberührt von der allgemeinen Verderbnis an diesem Hofe wie Imogen an dem Cymbelines, Arabella Stuart, eine Nichte des Königs. Da sie Ansprüche auf den Thron besaß, wurde sie von Jakob streng überwacht. Zu ihrem Unglück verliebte sie sich in William Seymour, einen Sohn des Lord Beauchamps, der auch ein entferntes Anrecht auf die Krone hatte. Der Monarch mißbilligte die Verbindung. Aber die Liebenden ließen nicht voneinander und schlossen eine heimliche Ehe. Als Jakob davon Kunde erhielt, ließ er beide in

Haft nehmen, doch es gelang ihnen, sich zu verständigen und einen Plan zur Flucht zu verabreden. Ein verhängnisvoller Irrtum über den Ort des Zusammentreffens vereitelte den Erfolg. William entkam glücklich nach dem Kontinent und auch Arabella, die gleich Imogen Männerkleider angelegt hatte, erreichte die rettende See, wartete aber unterwegs zu lange auf den Gatten, der einen andern Weg genommen hatte, so daß sie von einem englischen Kreuzer eingeholt und zurückgebracht wurde. Ihr trauriges Ende in Wahnsinn und Gefangenschaft gehört nicht mehr hierher, es liegt hinter den Ereignissen des Schauspieles. Die Gleichheit des Schicksals der unglücklichen Prinzessin mit dem Imogens kann nicht auf Zufall beruhen. Die Heldin des Dramas teilt mit ihr die Liebe zu einem unter ihr stehenden Mann, die Hingabe und Beständigkeit während der Gefangenschaft und der Trennung von dem Geliebten, die Entschlossenheit und Kühnheit bei Ausführung der Flucht. Eine Porträtähnlichkeit zwischen beiden kann nicht erwartet werden. Shakespeare besaß guten Grund, sie zu vermeiden. Nur einzelne Züge gingen von Arabella auf Imogen über, wie auch der König Jakob selbst, die Königin Anna, der Günstling Robert Carr und Sir Walter Raleigh die Gestalten Cymbelines, seiner Frau, Clotens und Belarius' in Einzelheiten beeinflußt haben mögen. Besonders die Erinnerungen an Raleigh, den erfolgreichsten Feldherrn Englands, der nun seit Jahren auf unbewiesene Verdächtigungen hin die Ungnade des Monarchen erduldete und im Gefängnis schmachtete, mußte sich dem Dichter bei dem Worte des ausgestoßenen Belarius (III, 3) aufdrängen:

Mein Ruf stand bei den Besten obenan.
Kam auf Soldaten
die Rede, war in jedes Mund mein Name.
Damals war ich der Baum, der seine Äste
fruchtschwer herabsenkt, doch in einer Nacht
da warf Sturm oder Raub
mein reif Gehänge, ja mein Laub hernieder
und ließ mich kahl den Wettern.

Wie in „Hamlet“ ist der Hof der Sitz aller Ränke, der niedrigsten Selbstsucht und des Verbrechens. Die Königin, Cymbelines zweite Gemahlin, übt hier den bestimmenden Einfluß aus, eine stolze Erscheinung, aber eine Teufelin, die der treuen Imogen nachstellt und sie zu einer Vermählung mit Cloten, ihrem dummstolzen Sohn aus erster Ehe, zu zwingen sucht. Der schwache, leicht aufbrausende König steht ganz unter ihrem Zauber. Auf ihr Betreiben stürzt er das Land in einen Krieg mit den Römern, der ihm beinahe die Krone kostet, und wieder veranlaßt ihn seine Frau, nach der Entdeckung von Imogens heimlicher Ehe, Posthumus, den besten Mann in Britannien, seinen früheren Liebling, zu verbannen und die Tochter wie eine Gefangene zu halten. Die Gesellschaft am Hofe entspricht dem Herrscherpaare. Die Kavaliere sind Heuchler, die nur, wenn keiner es hört, das hier begangene Unrecht zu beklagen wagen, die selbst auf ihrem eigensten Gebiet, dem Waffenhandwerk, versagen und feige vor den Römern davonlaufen.

Im schärfsten Gegensatz zu diesen verderbten Kreisen steht das Waldidyll. Wie der Hof der Hort des Bösen, so ist die Einsamkeit der Sitz des Guten. Hier hausen der wackere Belarius, den die Undankbarkeit Cymbelines verstoßen hat, und mit ihm die zwei Söhne des Königs, die der Alte einst entführte, um sich für die angetane Kränkung zu rächen. Doch was der Haß ersonnen, ist fern vom Hofe zur Wohltat ausgeschlagen. Die Kinder sind in Unkenntnis ihres Standes aufgewachsen, und dadurch besser, als es unter Leitung des eigenen Vaters und in der lasterhaften Gesellschaft möglich gewesen wäre. Zu herrlichen Jünglingen haben sie sich entwickelt, bestimmt, in der höchsten Not die Rettung des väterlichen Reiches herbeizuführen. Das Leben der drei Ausgestoßenen erinnert in seiner Einfachheit an das des gebannten Herzogs in „Wie es euch gefällt“. Die Erzeugnisse und Auswüchse der Kultur sind unbekannt, das Geld besitzt keinen Wert, die Jagd ernährt alle. Die Gesetze der Menschen haben keine Geltung. Autorität ist nur insoweit vorhanden, als der Tüchtigste die Führung, der Älteste kraft seiner Erfahrung die Leitung übernimmt. Darüber hinaus-

gehende Ansprüche, wie die des frech gebieterischen Cloten, der auf historische Rechte pocht, werden in Selbstverteidigung blutig zurückgewiesen. Selbst die Religion ist als Erfindung der Menschen unbekannt, nur als Offenbarung der allwaltenden Natur wird sie gepflegt. Der erste Gruß am Morgen, ein kurzer Heilruf, gilt der Sonne, der Allnährerin und Erleuchterin. Keine rituellen Gebräuche trüben das letzte Scheiden vom Leben. Die Trauernden sprechen einen schlichten Wechselgesang, streuen einige Blumen auf das Grab und geben dem Toten einen Segenswunsch für die ewige Ruhe; nichts von Auferstehung oder Wiedersehen nach dem Tode, nur ein „ruhiges Verwesen", ein vollständiges Aufgehen in der Natur, eine intensivere Form von dem, was das Leben war. Shakespeare hat seine ganze Kunst bei der Schilderung dieses glücklichen Urzustandes im Stile Rousseaus aufgeboten; es ist der Teil des Dramas, bei dem er mit besonderer Vorliebe verweilt. Auch hier gelingt es ihm, wie schon in „Wie es euch gefällt", lebendige Menschen zu zeichnen, nicht die hohlen Schablonen, an denen die pastorale Dichtung aller Zeiten krankt. Wenn aber die fröhliche Tafelrunde in dem Ardenner Wald sich die Tage mit Singen und Trinken vertreibt, so hat die Waldeinsamkeit in „Cymbeline" gleich Timons letzter Zufluchtstätte einen weltschmerzlichen Charakter. Hier gibt es keine Narren und verliebte Bauernmädchen und keine Liebesgedichte hängen an den Zweigen; nein, der alte Belarius erzieht seine Pflegesöhne im Haß der Menschen und in der Verachtung irdischer Güter. Er lehrt sie beizeiten den Undank der Welt, vor dem er sich in die Wildnis geflüchtet hat. Die Feindschaft gegen den Hof erweitert sich zu einer solchen gegen die ganze Menschheit, ähnlich wie bei Timon, dem auch die eine große Lebensenttäuschung eine unheilbare Wunde schlug. Doch die Freude an der Tüchtigkeit seiner Pfleglinge, die zu besseren Männern erblühen, mildert allmählich den Haß des Belarius und gibt den Schwergekränkten der Menschheit zurück.

In der Einsamkeit, bei diesen edlen, von der Kultur nicht verdorbenen Wesen kann die verfolgte Imogen auf ihrer Flucht vom Hofe ein schützendes Unterkommen finden. Die Guten bilden in

dem Stück einen großen, durch ein unsichtbares Band verknüpften Verein. Sie fühlen sich als Brüder, und von der Empfindung beseelt, spricht Imogen IV, 2 den schönen Gedanken aus:

> Das sollte Mensch dem Menschen immer sein,
> doch Erd' und Erde trennt der Würde Schein,
> ist auch der Staub ganz gleich.

Unterschiede zwischen den Menschen bestehen nur, wo die Kultur sie schafft, die Einsamkeit der Natur weiß nichts davon. Shakespeare erhebt sich hier aus der unklaren Gefühlswelt der Schäferlyrik zu einer bewußten humanen Anschauung, die seiner Zeit durchaus fremd war.

Wie in „Hamlet" ist die Sittlichkeit des Dichters keine starre Satzung, die dem Buchstaben nach befolgt werden kann, sondern eine lebendige, aus dem Herzen strömende Kraft. „An sich ist nichts gut und böse", sondern die Absicht bestimmt den Wert einer Handlung. Belarius raubt die Kinder des Königs, aber seine Tat rechtfertigt sich durch das, was er aus ihnen macht. Der wackere Arzt gibt I, 5 der verderblichen Königin statt des erbetenen Giftes ein harmloses Schlafmittel und gerade in der Falschheit bewährt er seine Treue. Ebenso handelt Pisanio. Er vollzieht den Blutbefehl seines Herrn nicht und betrügt III, 5 Cloten, um Imogen zu retten, denn „einem Schlechten Treue weihn, das hieße untreu dem Getreuesten sein". Selbst die aufrichtige Imogen sagt IV, 2 die Unwahrheit, aber sie darf sich trösten:

> Lüg' ich und schade keinem,
> wenn's auch die Götter hören, hoff' ich doch,
> verzeihn sie mir.

Das Gute darf sich bei Shakespeare nicht selbstgenügsam in den Mantel seiner Tugend hüllen, sondern hat die Aufgabe, sich im Kampfe gegen das Böse durchzusetzen. Im Kriege ist jede Waffe recht, wenn sie nur von der Hand eines wackeren Streiters geschwungen wird. Die Gebote der Gerechtigkeit, der Sitte und der Moral sind nur äußerliche Menschensatzung; ihnen gegenüber legt der Dichter den Wert auf die innere Wahrheit, die sich über die leeren

Vorschriften hinwegsetzen darf, ja unter Umständen hinwegsetzen muß. Kreons Befehl, die Toten unbestattet zu lassen, ist rechtlich unanfechtbar, und doch wird er von Antigone mit noch höherem Rechte mißachtet. In der Befolgung eines Gebotes liegt häufig ein Unrecht, während erst der Bruch der Sittlichkeit und Gerechtigkeit Genüge schafft. Wenn Imogen gleich Desdemona und Julia die kindliche Pflicht hintansetzt und sich gegen den Willen des Vaters den Gatten wählt, so verletzt sie die äußere Form der Ehe, um ihr Wesen zu retten. Gehorsam gegen die Eltern ist Pflicht, aber durch buchstäbliche Erfüllung kann er zum Unsinn und zum Unrecht werden. Auch in dieser Beziehung ist es den Guten nicht vergönnt, sich hinter den Wortlaut einer Vorschrift pharisäerhaft zu verschanzen, sondern sie haben sich zu entscheiden und für die Entscheidung mit ihrer ganzen Person einzustehen.

Den Stoff zu dem Drama „Cymbeline" lieferten teils Ereignisse aus der jüngsten Gegenwart, wie wir schon gesehen haben, teils reichen seine Wurzeln weit in eine sagenhafte, entlegene Vergangenheit zurück. Die historischen Elemente, die jedoch nicht viel mehr als die Namen der königlichen Familie und das Abenteuer von der verlorenen und nur durch die Tapferkeit zweier Knaben und eines Greises noch gewonnenen Schlacht umfassen, entnahm Shakespeare halb der englischen halb der schottischen Chronik seines geschätzten Holinshed. Den Einfall der Römer unter Gajus Lucius fügte er frei hinzu, denn der sagenhafte Cymbeline lebte angeblich mit Augustus in ungetrübter Freundschaft. Die Geschichte der Wette über die Treue einer Frau erfreute sich im Mittelalter großer Beliebtheit und wurde in allen Kulturländern vielfach behandelt; eine Novelle Boccaccios dürfte die unmittelbare Quelle des Dramas sein. Daß der Liebhaber sich in einer Kiste verbirgt, wie Jachimo II, 2, ist ein in der erzählenden Literatur des Mittelalters beliebter Trick, den die italienische Renaissancekomödie bühnenwirksam ausgebeutet hatte. Das Schicksal Imogens endlich ist uns allen aus der Kinderstube bekannt. Das alte Märchen von „Schneewittchen" steuerte diesen Teil der dramatischen Handlung bei. Die

Verfolgung der bösen Stiefmutter, die Flucht zu den Waldmenschen, die den sieben Zwergen entsprechen, der scheinbare Tod durch ein Zaubermittel und das Wiedererwachen zu einem besseren Leben sind alles Ereignisse, die dem Volksmärchen angehören. Merkwürdigerweise läßt sich keine Spur der alten Erzählung in England nachweisen, die dort erst in neuerer Zeit durch die Übersetzung der Grimmschen Volksbücher eingebürgert worden ist. Woher Shakespeare den Stoff bezogen hat, ist nicht ersichtbar. Vielleicht war das Märchen zu seiner Zeit noch bekannt und ist erst später in Vergessenheit geraten, vielleicht fand er die Ereignisse auch in einer seiner italienischen Vorlagen.

Diese verschiedenen, weit auseinander liegenden Ereignisse sind um einen Mittelpunkt, die Liebe Posthumus' und Imogens, gruppiert. Er, der Held des Dramas, ist der beste Mann am Hof,

an Lieb und Lob der Erste;
den Jüngsten Musterbild, den Reiferen
ein Spiegel, der sie formte.

So schildern ihn I, 1 die Kavaliere, doch das Lob dieser Männer will nicht viel besagen. Auch Osrick kann kaum Worte genug für Laertes Ruhm finden. In Wirklichkeit zeigt sich Posthumus' bewunderte Hochherzigkeit denn auch recht fadenscheinig. Im Grunde ist er zwar eine edle Natur, aber doch von seiner Umgebung beeinflußt, mehr auf die äußere Ehre als innere Ehrlichkeit bedacht. Imogen steht ihm als guter Engel zur Seite. Solange er bei ihr weilt, treten nur seine besten Eigenschaften hervor; aber kaum hat der Verbannte Italien erreicht, so genügt es ihm nicht mehr, die schönste und treueste Frau zu besitzen, sondern er will es auch wie Kandaules, der Gemahl der Rhodope, anerkannt wissen und läßt sich auf die frevelhafte Wette mit Jachimo ein. Er selbst führt sein Weib in Versuchung und öffnet dem Verleumder Jachimo, dessen Name die Erinnerung an Jago erweckt, den Zugang. Unter den anscheinenden Beweisen, die der schlaue Italiener für Imogens Untreue erbringt, brechen Posthumus' Liebe und Vertrauen sofort zusammen. Er kennt die Frauen an dem verdorbenen Hofe, und

der Gedanke, daß ein Unterschied zwischen ihnen und der einzigen Getreuen existiert, kommt ihm so wenig wie Othello. Er macht keinen Versuch, sich selbst ein Urteil über die Schuld oder Unschuld seines Weibes zu bilden; ja seine niedrige Gesinnung geht noch weiter. Nicht einmal das Gericht über die Verleumdete nimmt er selbst in die Hand, sondern hinterlistig beauftragt er einen Diener, Imogen umzubringen. Die Todesstrafe erscheint uns unter allen Umständen grausam, jedoch nach damaliger Anschauung stand sie dem beleidigten Ehemann unbestritten zu. Mit dem vermeintlichen Vollzug der blutigen Tat setzt Posthumus' Läuterung ein. Sein besseres Gefühl empört sich gegen die eigene Härte. Er selbst war es ja, der die Unschuldige in Versuchung führte, und wenn sie fiel, so trifft ihn die größere Hälfte des Fehltrittes. Wie klein erscheint ihr Vergehen gegen das seine! Sie „glitt einmal aus", während er „Sünde auf Sünde" häufen durfte. Er fühlt sich nicht mehr als Richter, sondern als Mörder seines Weibes, das „besser als er selbst" war. Er will sühnen. Und welche Sühne kann edler sein als das Ende im Kampfe für das Vaterland der Geliebten? Es ist, als opfere er sich ihr: „ist doch sein Leben, ja jeder Atemzug ein Tod für sie". Doch nicht als glänzender Ritter will er fechten, dessen ruhmvoller Fall noch Belohnung ist, sondern als einer aus der großen Masse, als gemeiner Soldat, der ungefeiert und unbetrauert in den Tod geht. Die Götter verschmähen sein Opfer; die Briten siegen, nicht zum wenigsten durch seine Tapferkeit. Als Römer verkleidet läßt Posthumus sich von den eigenen Landsleuten gefangen nehmen und darf nunmehr auf den gewissen Tod rechnen. Die angebliche Sünde Imogens ist aus seinem Bewußtsein getilgt, und nur das Gefühl der eigenen Schuld beseelt ihn. Er sehnt das Ende herbei, den „sicheren Arzt des sündigen Lebens" und freut sich, als Sühneopfer für die von ihm gemordete Frau sterben zu können. Die Götter ruft er V, 4 an:

Für Imogens teures Leben nehmt das meine;
und gilt's auch nicht so viel, ist's doch ein Leben.
Ihr prägtet es; man wägt nicht jede Münze,

man nimmt die leichten auch des Stempels wegen;
so nehmt denn mich, zumal ich euren trage.
Und gilt auch dieser Rechnungschluß, ihr Hohen,
so nehmt dies Leben, brecht dies kalte Band!

Alles ist ihm recht, jede Strafe willkommen, wenn er nur nicht in dieser „herben Welt" weiter atmen muß. Die Reue hat ihn dahin gebracht, wie sein Wunsch lautete, „von außen weniger, von innen mehr zu sein".

Die ergreifende Kerkerszene wird durch die Erscheinung der Geister von Posthumus' verstorbenen Familienangehörigen und des Jupiter mit seinen grausamen Wortwitzen von mulier und mollis aer auf das unerträglichste entstellt. Glücklicherweise können wir Shakespeare von diesem Unfug freisprechen. Das Intermezzo trägt inhaltlich und stilistisch keine Spur von seinem Geiste. Es ist zwar möglich, daß er in Nachahmung des Eingreifens der Diana in „Perikles" eine derartige Göttererscheinung beabsichtigte, aber dann überließ er die Ausführung den Schauspielern. Das Zwischenspiel stammt sicher nicht aus seiner Feder, sondern wurde vermutlich erst für eine Vorstellung am Hofe, wo man die antiken Masken besonders hoch schätzte, von einem recht schwachen Nachdichter eingefügt. Mit der Handlung steht es in gar keiner Verbindung und kann, wenn man dementsprechend die Aufklärung der albernen Weissagung in der letzten Szene unterdrückt, einfach ausgelassen werden. Der fünfte Akt gewinnt dadurch erheblich. Das schleppende Tempo wird beschleunigt, und der Schluß klingt nicht in der Deutung des römischen Wahrsagers, sondern ganz im Geiste der Dichtung V, 5 in den schönen Worten aus: „Verzeihung heißt die Losung."

Posthumus hat gebüßt. Jetzt ist er wert, sein Weib wiederzufinden und in den edlen Verein ihrer Geschwister einzutreten. Auf der sittlichen Höhe, die er erreicht hat, kann er sogar seinen Feinden verzeihen. Dem Verleumder Jachimo, dem Urheber allen Unheiles, wird vergeben, nicht weil er durch einige zerknirschte Worte Straflosigkeit verdient, sondern weil Gnade die Losung ist,

Gnade allen, die gleich Posthumus gefehlt haben und gleich ihm büßen wollen. Der Geläuterte darf nicht wieder den Richter spielen; er hat gesehen, wohin es führt, wenn der unvollkommene Mensch in die Speichen der Vorsehung eingreift.

Dem irrenden Mann gelingt es nur allmählich, die höchste sittliche Sprosse zu erklimmen. Im Gegensatz zu dem unerschütterlich tugendhaften Perikles läßt unser Dichter die Helden seiner Romanzen eine Läuterung durchmachen und nur langsam den Standpunkt erreichen, den die Frau von Anfang an einnimmt. In diesem Drama bildet Imogen die Verkörperung von Shakespeares weiblichem Ideal. Von Cordelia hat sie die tiefe Innigkeit, aber sie rührt dadurch mehr als die wortkarge Tochter Lears, daß sie nicht nur als Kind und Schwester, sondern in dem eigentlichsten Wesen der Frau als Gattin liebt und leidet; von Brutus' Porzia ward ihr die Hoheit zuteil, aber sie hält sich frei von jeder Spur römischen Heroismus'; von Desdemona endlich empfing sie die nie wankende Treue und den unerschöpflichen Dulderſinn, aber sie ist sittlich gereifter als die blonde Venezianerin. Königin, Gattin und Geliebte sind in ihr verbunden. Eine weiße Lilie, einen Phönix unter den Frauen nennt Jachimo sie, und er, der verleumderische Schurke, der an keine weibliche Tugend glaubt, ist beim ersten Anblick Imogens von deren Reinheit so überwältigt, daß er ohne einen Versuch der Verführung seine Wette verloren gibt. Ihr ganzes Wesen atmet keusche Zurückhaltung, die, wie Goethe von seiner Charlotte in den „Wahlverwandschaften" sagt, selbst das Erlaubte mit Maß genießt. Die Tochter Cymbelines ist ganz Weib; selbst wenn sie als Knabe verkleidet, tritt sie niemals aus den engen, ihrem Geschlecht gezogenen Schranken heraus. Darin liegen ihre sieghafte Größe und Unüberwindlichkeit. Imogens Leben, ihr Herz und ihre Gedanken gehören, wie das bei Shakespeares edlen Frauen immer der Fall ist, ausschließlich dem Gatten und Geliebten. Vorwürfe, die sich gegen sie selber richten, lassen sie gleichgültig; aber wenn Posthumus angegriffen wird, „der sie fast um den ganzen Preis überzahlt", erhebt sich die sonst Schüchterne zu leidenschaft-

lichem sittlichen Zorn und weist die Schmähungen des aufdringlichen Bewerbers Cloten II, 3 heftig zurück:

Du frecher Bube!
Wärst du der Sohn des Zeus, und sonst nichts mehr,
als was du bist, wärst du zu unwert doch,
sein Knecht zu sein; hoch wärest du geehrt,
. . . . . .
würd'st du ernannt
in seinem Reich zum Henkersknecht; und wärst
gehaßt für unverdiente Gunst.

Als Pisanio ihr das von Posthumus beschlossene Todesurteil III, 4 ankündigt, zittert sie nicht für ihr Leben, sondern sorgt nur um die bittere Reue, die er wegen der Missetat später empfinden wird. Kein Wort des Vorwurfes kommt über ihre Lippen, als Jachimo ihr die angebliche Untreue des Gatten berichtet. Hilflos steht sie einem solchen Unglück gegenüber, und als der schlaue Verführer ihr die Vergeltung anrät, kann sie nur I, 6 innig erwidern:

Mich rächen?
Wie könnt' ich wohl mich rächen? Ist dies wahr,
wie könnt' ich wohl mich rächen?

Das Lügengewebe hält vor dem Scharfblick ihrer Liebe nicht stand, als der Versucher sich deutlicher erklärt. Sie verliert kein Wort mehr, aber der Italiener ist für sie erledigt. Die Szene in Imogens Schlafgemach II, 2 gehört zu dem Herrlichsten, was der Dichter geschrieben hat. Der Gegensatz zwischen dem friedlichen, erlösenden Schlummer der keuschen Frau, die vertrauensvoll ihre weiße Schönheit der schützenden Nacht anvertraut, und dem häßlichen Verbrecher, dem in der Nähe der Reinen die ganze Schändlichkeit seiner Tat zum Bewußtsein kommt, kann nicht ergreifender dargestellt werden. Selbst die Szene Goethes, in der er Faust an Gretchens jungfräuliches Lager treten läßt, erzielt nicht die gleiche Wirkung, obgleich der deutsche Dichter sich offenbar „Cymbeline" zum Vorbild genommen hat.

Posthumus beruft die Verlassene nach Milfordhafen. Mit Jubel empfängt sie die Nachricht. Die Ungeduld der Liebe ge-

winnt die Oberhand über die Würde der Frau und Fürstin. Er ist dort, der Ersehnte, nur einige hundert Meilen von ihr entfernt; in wenigen Tagen soll sie ihn wiedersehen! Sie kann die Stunde der Abreise kaum erwarten, sie wünscht sich ein Flügelroß, da kein irdisches Pferd mit dem Verlangen ihrer Liebe Schritt halten kann. Jahrzehnte waren vergangen, da hatte der Dichter selber im Sonett 51, das deutlich an Imogens Worte anklingt, gesungen:

Ob Nachsicht dann der arme Gaul gewinnt,
wenn schnellste Jagd mir träge dünken mag?
Dann spornte ich und ritt ich auf dem Wind,
wie Stillstand schiene mir sein Flügelschlag.
Dann folgt kein Pferd der Sehnsucht raschem Zug,
dann brause sie, befreit von Erdenschwere,
des Herzens reinster Sproß, im Flammenflug!

Vieles hatte sich seitdem verändert: der jugendliche Sänger war zu einem alten, schwergeprüften Manne geworden und wehmütig stieg vor seinem Geist die Erinnerung der längst vergessenen Liebe auf. Auf derselben Straße war er oft gezogen, die die Heldin des Dramas einschlägt; denn der Weg von London nach Milfordhafen führt über Stratford. Statt den Gatten zu finden, widerfährt Imogen die schlimmste Enttäuschung. Posthumus zweifelt an ihrer Treue und hat sie zum Tode verurteilt. Wie soll sie sich dagegen verteidigen?

Falsch seinem Bett, was heißt das falsch ihm sein?
Wachend drin liegend und an ihn nur denken?
Weinend von Stund' zu Stunde? Erliegt Natur
dem Schlaf, dann aus furchtbarem Traum
auffahren, um sich völlig wach zu weinen?
Heißt das nun falsch sein seinem Bette? (III, 4.)

Sie begreift die Anschuldigung überhaupt nicht, aber ohne Posthumus' Liebe besitzt ihr Leben keinen Wert mehr und sie ist bereit zu sterben. Sie selber fleht Pisanio an, aus Barmherzigkeit ihrem Dasein ein Ende zu machen. Doch er vermag es nicht. Die

Rollen kehren sich um; das Opfer bietet sich dem Messer dar, und der Henker zittert. Auch diese Szene hat ein Seitenstück in der deutschen Literatur gefunden, in Hebbels „Genoveva". Aber welch ein Unterschied zwischen Shakespeare und diesem Epigonen: Die Unschuld Genovevas besitzt nicht die Kraft, sich durchzusetzen, obgleich sie durch einen Heiligenschein und durch Mutterschaft verklärt ist; sie muß sich auf das Parlamentieren verlegen, das gerade noch auf einen unzurechnungsfähigen Narren Eindruck macht. Der englische Dichter wirkt durch das direkte Gegenteil. Nur dadurch, daß Pisanio der Unglücklichen einen Ausweg vorschlägt, der sie in die Nähe des noch immer geliebten Posthumus führt, kann er sie bestimmen, am Leben zu bleiben. Imogens Zusammtreffen mit den unbekannten Brüdern in der Waldeinsamkeit, ihr Leben bei diesen edlen Menschen und ihr scheinbarer Tod passen glücklich in die Stimmung des Märchens hinein; dagegen kann ihr Wiedererwachen IV, 2, bei dem sie irrtümlich die kopflose Leiche Clotens infolge eines wenig erfreulichen Kleidertausches für die des Gatten hält, nur als ein schlechter Theatercoup bezeichnet werden. Es ist der schwerwiegendste Mangel in diesem zwiespältigen Stück. Allerdings gewährt Shakespeare selbst bei den größten Mißgriffen eine Entschädigung: hier findet er dadurch Gelegenheit, den ganzen Jammer und die grenzenlose Liebe Imogens noch einmal zu schildern.

Ein nichts bin ich; und wenn etwas, wär's besser,
ein nichts zu sein.

So antwortet sie IV, 2 auf die Frage des römischen Führers Lucius und fügt in der angenommenen Rolle des Knappen die ergreifende Totenklage um Posthumus hinzu:

Mein Herr war dieser Mann,
ein tapfrer Brite und ein guter auch,
der hier erschlagen liegt von Räubern — ach!
Solch Herren gibt's nicht mehr; wandert' ich
von Ost nach West und böte meinen Dienst aus,
fänd manchen, alle gut, und diente treu:
Nie träf' ich solchen Herrn.

Der Triumph der Briten macht auch ihrer Not ein Ende und führt den entsühnten Gatten in ihre Arme. Ihre ausdauernde, alles überwindende Treue hat den Sieg davongetragen. Nicht zum zweitenmal wird Posthumus sein angetrautes Weib in den Abgrund stoßen, sondern an seiner Brust soll sie hangen wie die Frucht am Baume, bis er hinsinkt.

Die Männer aus der Einsamkeit, der Greis Belarius und zwei kaum dem Knabenalter entwachsene Jünglinge haben Cymbelines Reich gerettet. Dies Schauspiel, in dem Shakespeare zum letzten Male öffentliche Ereignisse vorführt, entbehrt der politischen Bedeutung nicht. Es zeigt, von wo dem in seinen Grundfesten erschütterten Staat Rettung werden kann. Aus der reinen Natur, die durch die Mißbildung des Kulturlebens nicht gebrochen ist. Hier kann die jüngere Generation heranwachsen und Kraft sammeln, das alte abgewirtschaftete Geschlecht zu ersetzen. Freilich, die Lösung ist mehr poetisch und symbolisch als im praktischen Leben ausführbar. Timon bleibt in der Einsamkeit; Belarius, der mehr Undank als jener erfahren hat, kehrt trotzdem zu den Menschen zurück. Darin äußert sich die Tendenz des Schauspieles und zugleich die Erhebung des Dichters, die zwischen den beiden rasch aufeinander folgenden Werken eingetreten ist. Nicht in der Weltflucht findet er das Ideal, sondern in dem tätigen Kampf und in dem Leben mit den Menschen.

Über den Erfolg „Cymbelines" ist uns nichts bekannt. Auf der modernen Bühne hat das Stück nicht Fuß fassen können. Das liegt zum Teil an äußeren Gründen wie dem überhäufigen Szenenwechsel, teils an dem stark epischen Charakter des Dramas. Immerhin bleibt es durch die Gestalt der Imogen, dieses herrlichen Frauengebildes, eines der bedeutendsten Werke des Dichters; und durch den Beginn der seelischen Aufwärtsbewegung kommt gerade diesem Stück eine besondere Wichtigkeit in dem Entwickelungsgang Shakespeares zu. Eine Quartausgabe von „Cymbeline" ist nicht erschienen, der erste Druck erfolgte in der Folio von 1623.

Das „Wintermärchen“, die zweite der Romanzen, dürfte etwa 1611, nur wenige Monate nach der ersten, entstanden sein. Auch dafür besitzen wir ein Zeugnis des schon erwähnten Dr. Forman, der das Lustspiel am 15. Mai jenes Jahres im Globustheater sah. Gründe stilistischer und metrischer Art gewähren die Gewißheit, daß das Werk zu den allerletzten Shakespeares gehört. Auch die enge Verbindung, in der es zu „Perikles“, „Cymbeline“ und dem „Sturm“ steht, weisen ihm einen Platz in dieser Periode an. Wie schon der Titel besagt, ist das Drama ein Märchen und zwar ein solches, das nach den Worten des kleinen Prinzen Mamillius II, 1 gut für den Winter paßt, wenn man im warmen Zimmer am behaglichen Kamin sitzt, wenn draußen die Flocken fallen und der Sturm um die Giebel heult. Große und kleine Kinder hören dann gerne eine recht gruselige Geschichte, die sich aber zum Schluß in heiteres Wohlgefallen auflösen muß. Märchenhaft wie die Stimmung ist der Inhalt des Stückes.

König Leontes von Sizilien entbrennt in Eifersucht auf seinen langjährigen Freund Polixenes, den Beherrscher von Böhmen, der bei ihm zu Besuch weilt. Vor den Nachstellungen des Gastfreundes gewarnt, entflieht dieser in sein heimatliches Reich, und der Zorn des Eifersüchtigen trifft nun sein unschuldiges Weib Hermione um so schärfer. Sie wird in das Gefängnis geworfen, wo sie einer Tochter das Leben gibt, die der wutentbrannte Vater an der unwirtlichen Seeküste Böhmens schutzlos aussetzen läßt. Das delphische Orakel, das über die Schuld der Königin urteilen soll, erklärt sie für rein und weissagt zugleich, daß Leontes ohne Erben bleiben werde, bis das ausgestoßene Mädchen Perdita wiedergefunden sei. Der Spruch findet sofortige Bestätigung: der Sohn des Königs stirbt und die Mutter fällt in Ohnmacht und wird anscheinend tot fortgetragen. Zwischen diesen Ereignissen und denen des vierten Aktes liegt eine Frist von sechzehn Jahren, die die Personifikation der Zeit durch einen epischen Prolog ausfüllt, der zugleich die Einleitung zu dem neuen Aufzug bietet. Dann greift die Handlung wieder ein und zwar bei den guten Hirten, die die ausgesetzte

Perdita gefunden und erzogen haben. Sie ist eine blühende Jungfrau geworden, an die Florizel, der Sohn des Königs Polixenes, sein Herz verloren hat. Doch der Vater entdeckt und durchkreuzt die Neigung des Prinzen zu der angeblichen Schäfertochter. Da die Einwilligung des Erzürnten zu einer Ehe nicht zu erhalten ist, so fliehen die beiden Liebenden auf den Rat des alten Camillo nach Sizilien, wo König Leontes die langen Jahre in tiefster Reue und trostloser Trauer um die durch seine Schuld Umgekommenen verbracht hat. Mit Freuden empfängt er den Sohn seines alten Freundes und dessen Braut. Doch Polixenes folgt den Entlaufenen; ein furchtbarer Ausbruch seines Zornes droht, aber durch eine günstige Fügung klärt sich alles auf. Perdita wird erkannt und von den beiden Fürsten mit Entzücken als Tochter und Schwiegertochter begrüßt. Als Krönung des Ganzen tritt die totgeglaubte Hermione aus der Verborgenheit hervor, in der sie sich die Zeit über im Hause einer anhänglichen Dienerin gehalten hat. Wie in „Perikles“ ist am Schluß die ganze Familie wieder vereinigt, die schwere Schicksalsprüfungen auseinander gesprengt hatten.

Eine Novelle Greenes, ein dürftiges moralisierendes Machwerk, „Pandosto oder der Triumph der Zeit“ lieferte diesen Stoff. Es gehörte Shakespeares ganze Kunst dazu, den bedeutsamen Kern aus der armseligen Erzählung herauszuschälen. Hermione, die dort Bellaria heißt, stirbt in der Quelle wirklich; der Triumph der Zeit ist also nur unbefriedigend, indem sie Vater und Tochter über der Leiche der Mutter zusammenführt. Shakespeare läßt Hermione am Leben und dadurch verändert er den ganzen Charakter der Handlung, indem er dem tragischen Konflikt die Spitze abbricht. Die Vereinigung der Ehegatten bildete für ihn die Hauptsache. Auch sonst mußte er das Beste aus eigener Erfindung hinzutun. Die Gestalten des Autolykus, des Antigonus und der Paulina fehlen bei dem Vorgänger völlig; die anderen Nebenfiguren sind zwar vorhanden, aber entbehren des inneren Lebens, das ihnen erst der große Dramatiker einhauchte. Das reizvolle Fest der Schafschur ist auch ganz sein eigenes Werk. Greene war der Mann,

der 1592 den perfiden Angriff gegen Shakespeare gerichtet und die „aufstrebende Krähe" des Plagiates beschuldigt hatte. Vielleicht hätte er jetzt wieder Veranlassung zu einem ähnlichen Ausfall gefunden, jetzt, wo dieser „Johannes Faktotum", der nun nicht nur in seiner eigenen Einbildung als der „einzige Bühnenerschütterer im Lande" galt, seine steife Novelle zu einem unsterblichen Drama umgestaltete. Doch der ehemalige Gegner war seit Jahrzehnten tot. Lächelnd konnte Shakespeare auf die vergilbten Blätter blicken, denen jener einst seine „um eine Million von Reue erkaufte Groschenweisheit" anvertraut hatte. Zwanzig Jahre waren seitdem vergangen: die alte Fehde war längst begraben, aber mit ihr auch die Jugend und die Zeit des ersten seligen Schaffens.

Im Gange der Handlung schließt das „Wintermärchen" sich enger an „Perikles" an als „Cymbeline". Leontes, Hermione und Perdita entsprechen Perikles, Thaisa und Marina und spielen dieselben Rollen wie in dem fünfzigsten Szenarium Flaminio Scalas die unglückliche Prinzessin Foresta und deren Eltern. Auch sie wird als Kind ausgesetzt, von niedern Leuten erzogen, bis sich nach Jahren ihr königlicher Rang herausstellt, und das gerade zu einer Zeit, wo auch ihre Eltern sich nach langer Trennung zusammenfinden. Foresta ist Prinzessin von Moskovien und wenn Hermione III, 2 sich als Tochter des großen Kaisers von Rußland bekennt, so spricht das für die engen Beziehungen zwischen den beiden Gestalten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß ein italienisches Vorbild den Dichter bestimmte, Greenes Novelle zu dramatisieren.

Aber wie schon in der Einleitung dieses Kapitels angedeutet ist, liegt zwischen der Auffassung der Szenarien und der Shakespeares ein gewaltiger Unterschied vor. In ihnen herrscht der abenteuerlichste Zufall, der die Personen wie Spreu im Winde umherwirbelt, während im „Wintermärchen" sich die Menschen ihr Los selber bestimmen. Durch die Vertiefung erhebt sich das Drama weit über den voraufgehenden „Perikles". Nicht ein zufälliger Seesturm wie dort, sondern Leontes' Eifersucht beschwört die Tren-

nung und alles Unheil. Hermione hält sich absichtlich verborgen, bis der Augenblick gekommen ist, aus der Verborgenheit hervorzutreten, während Thaisa einfach in Ephesus sitzt, die Hände in den Schoß legt und auf die nicht vorausgesehene und nicht voraussehbare Ankunft des Gatten wartet. In „Perikles" ist die Verkettung der Ereignisse die blinde Willkür, die bald Segen, bald Not herniederschickt, im „Wintermärchen" dagegen ein weises, fürsorgendes, freundliches Geschick, das nur dann eingreift, wenn es gilt, den verderblichen Plänen der Menschen die Spitze abzubrechen. Die helfende Vorsehung erhärtet durch den Ausspruch des delphischen Orakels Hermionens Unschuld, rettet das Leben der Perdita, der sie ein sicheres Unterkommen in Böhmen bereitet, und erkennt den rechten Zeitpunkt für die Aufklärung der von den Menschen angerichteten Mißverständnisse. Freundlich wie das Schicksal sich zeigt, erwählt es die Guten, die von keiner Leidenschaft getrübt werden, zu seinen Helfern und Werkzeugen. Durch sie setzt es seine Pläne durch. Camillo, der greise Ratgeber zweier Könige, rettet Polixenes vor der Wut des Leontes und führt die allgemeine Versöhnung herbei, indem er den böhmischen Fürsten und seinen Sohn zu der Fahrt nach Sizilien veranlaßt; Paulina erhält das kostbare Leben der Hermione und gibt sie zur rechten Zeit den Ihrigen wieder. In beiden offenbart sich die Vorsehung des dramatischen Mikrokosmus.

Durch den Aufbau auf einer psychologischen Grundlage wird die Komposition des „Wintermärchens" straffer und fester als die des „Perikles" und des locker gefügten „Cymbeline". Äußerlich freilich entspricht das Drama dem grotesken Bild, das George Whetstones Spott vor dreißig Jahren von dem alten Volksstücke entwarf, das er weit unter die gleichzeitigen dramatischen Erzeugnisse aller europäischen Länder stellte. Auf Unmöglichkeiten sei es begründet, erklärt er und fährt fort: „In drei Stunden läuft der Verfasser durch die ganze Welt, läßt Kinder zu Männern heranwachsen, Königreiche erobern und Ungeheuer totschlagen, er holt Götter vom Himmel hernieder und Teufel aus der Hölle herauf." Es ist, als habe Shakespeare bei den letzten drei Romanzen an

diesen und ähnliche Kritiker gedacht und ihnen zeigen wollen, man kann alles begehen, was ihr tadelt und doch gute Stücke schreiben, wenn man nur ein Dichter ist. Im „Wintermärchen" mag man die Teilung des Dramas in zwei durch eine Kluft von sechzehn Jahren getrennte Hälften loben oder tadeln, den Gegensatz zwischen dem mehr zur Tragödie neigenden ersten Teil und dem heiteren Ton des zweiten angenehm oder unangenehm empfinden: man muß anerkennen, daß es sich um ein überaus planvolles, bis in die geringsten Einzelheiten mit vollendeter Kunst ausgestaltetes Werk handelt. Wer den Charakter des Dramas versteht, wird auch in diesen angeblichen Fehlern die wohlüberlegte Absicht des Dichters wahrnehmen. Auch sie fließen mit Notwendigkeit aus der phantastischen Natur des Märchens. Wie bei der alten Streitfrage, der Mischung des Tragischen und Komischen, hängt von der prinzipiellen Entscheidung nur wenig ab, alles dagegen von dem Gefühl und der Einsicht des Verfassers. Das Kunstwerk bedarf einer inneren Einheit. Wer nur eine Seite des Lebens, sei es die ernste, sei es die heitere, darstellt, wird nie Gefahr laufen, sie zu verfehlen; unendlich schwieriger ist es, die verschiedenen Farben zu einem Gesamtbild zu vereinigen. Shakespeare kann es: Scherz und Ernst, Heroisches und Alltägliches greifen bei ihm harmonisch ineinander.

Man muß aber Phantasie besitzen, um seinem Fluge zu folgen, und die billige Schulweisheit zu Hause lassen. Seit Ben Jonsons Tagen haben überkluge Kritiker an der Seeküste Böhmens Anstoß genommen. Wie viel ist über diesen geographischen Irrtum geschrieben worden! Er findet sich schon in der Quelle, und dabei war Greene ein gelehrter und gereifter Mann, der auf zwei Universitäten den Doktorgrad erworben hatte. Bei dem regen Verkehr zwischen England und dem Kontinent und dem unsteten Wanderleben, das viele der Schauspieler führten, wußte er sicher, daß Böhmen nicht am Meere lag. Shakespeare war wahrscheinlich ebensogut unterrichtet, aber er dachte nicht daran, die Bezeichnungen der Novelle zu ändern. Er wollte ja kein Lehrbuch der Erdkunde,

sondern ein Drama schreiben. Sein Böhmen hat mit dem wirklichen Reiche dieses Namens, in das wenige Jahre später eine englische Prinzessin als Königin einzog, nichts zu tun. Es ist die beliebige Benennung eines Landes im Bezirk der Poesie, und je nach dem Bedarf des Dichters stößt es an die See oder nicht. Ein anderer geographischer Fehler beruht sicher auf einem Irrtum des Dramatikers: Delphi ist eine Insel, offenbar liegt eine Verwechslung mit Delos vor. Aber was tut es? In einer Zeit, wo Giulio Romano, ein russischer Kaiser und englische Puritaner zusammenleben, wo christliche Begräbnisse und Volksfeste gefeiert und zugleich heidnische Götter verehrt und apollinische Orakel verkündet werden, ist alles möglich. Die Gleichgültigkeit gegen geschichtliche und geographische Einzelheiten kehrt in jedem Drama des Dichters wieder, in den Romanzen tritt sie nur besonders deutlich hervor. Auch in „Cymbeline" sind die Namen von England, Frankreich und Italien, wenn man eine wissenschaftliche Untersuchung anstellt, willkürlich gewählt. Die Lage und die Entfernung der Länder sind sowenig beachtet, daß Jachimo auf seiner Reise von London schneller in Florenz anlangt, als ein bei dem englischen König gemeldeter römischer Gesandter empfangen wird. Der Dichter schaltet als unbeschränkter Herrscher über Ort und Zeit. Im Prolog zu dem vierten Akt des „Wintermärchens" heißt es treffend von der Zeit, die man ebensogut als die Dichtkunst bezeichnen könnte:

Meiner Flüchtigkeit
nehmt es nicht übel, wenn ich sechzehn Jahre
jetzt überspring' und nichts euch offenbare
von dieser weiten Kluft; denn nichts vermag
Sitt' und Gesetz vor mir; an einem Tag
pflanz' und zerstör' ich sie. So nehmt mich hin
als ewig gleich, so vor der Welt Beginn
als in der Gegenwart. Ich sah die Stunde,
die sie hervorgebracht; so geb ich Kunde
von dem, was heute blühet farbensatt
und was dereinst erbleicht und wird so matt,

wie diese Mär' euch scheint. Dies eingeräumt,
wend' ich mein Glas; als hättet ihr geträumt,
verwandelt sich die Szene.

Im Vergleich mit „Cymbeline" ist die Stimmung des „Wintermärchens" froher und hoffnungsvoller. Es fehlen die weltverachtenden Verallgemeinerungen, die dort nach Lears und Timons Vorbild Posthumus und Belarius in den Mund gelegt sind. Zwar muß die verfolgte Unschuld noch immer von dem Hof in die Einsamkeit flüchten, aber die Gesellschaft erscheint nicht mehr bis in das innerste Mark verderbt. Im Gegenteil, die verblendete Eifersucht des Leontes bildet eine Ausnahme, die bei seinen wackern und aufrichtigen Hofleuten lautem Widerspruch begegnet. Manche spöttische Bemerkung fällt freilich noch gegen den Hof, wo „die Tugenden nur kurze Zeit verweilen", manch herbes Wort gegen die Zeit, in der das Unrecht üppig in die Halme schießt, gegen die ritterliche Gesellschaft, deren Vornehmheit man am besten an der Art sich die Zähne zu stochern erkennt, und gegen den Adel, der eine erlogene Behauptung beschwören darf, während der gewöhnliche Mensch sie nur sagen kann; aber dem Gegensatz zwischen Hof und Land fehlt die Bitterkeit „Cymbelines". Es herrscht mehr eine sanfte Schwermut, die an die leise Herbststimmung in „Wie es euch gefällt" erinnert. Shakespeares Sinn hellt sich auf, ein mildes Lächeln spielt um seine Lippen, und er schafft wieder mit Liebe. In dem Zauberkreis, den die Poesie ihm erschlossen, fühlt er sich immer heimischer und wohler. Wie Miranda im „Sturm" (V, 1) schlägt er überrascht die entzückten Augen auf und schaut um sich:

O Wunder!
Was gibt's für herrliche Geschöpfe hier!
Wie schön der Mensch ist! Prächtig neue Welt,
die solche Wesen trägt.

Menschen wie Perdita und Hermione, den treuen Camillo, die wackere Paulina, den ehrenfesten Antigonus und selbst die grundehrlichen, wenn auch etwas tölpelhaften Hirten. Was das Leben

ihm genommen, das muß Apoll dem Dichter wiedergeben, den Glauben an die Menschheit.

Die Welt der Landbewohner nimmt in dem Drama die gleiche Stellung ein wie das Waldidyll in „Cymbeline“: sie bildet die Stätte, wo die neue Generation in der Reinheit eines harmlosen, von äußerem Glanz nicht gefährdeten Daseins aufwachsen kann. Aber wie verschieden ist dies Hirtenleben von der Einsamkeit des Belarius! Hier eine menschenfeindliche, auf Weltverachtung begründete Zuflucht außerhalb des Gesetzes lebender Verbannter, dort das freundliche Sommerfest inmitten einer blühenden englischen Landschaft. Die Mädchen singen ihre muntern Lieder und reichen sich die Hände zum Reigen, die Bauern führen ihre derben Tänze vor, und die schönste Hirtin herrscht als Königin. Die Becher klingen aneinander, und jeder Gast wird mit einem Blumengruß von dem schmucksten Schäferkinde willkommen geheißen. In dem vorhergehenden Drama ein phantastisches Gebilde, das die weltabgekehrte Gesinnung eines in sich selbst hineinwühlenden Grüblers erdacht, hier ein frischer Griff in das englische Landleben mit seinem bunten Treiben, seinem gesunden Scherz und seinen lebenslustigen Gestalten. Wie Polixenes mag der Stratforder Grundbesitzer auf eigenem Boden dem Fest der Schafschur beigewohnt und die schönsten Blumen, Rosmarin und Raute, „die dem Alter ziemen“, aus der Hand der Königin der Feier empfangen haben. Die Freude am eigenen Besitz und die Rückkehr zu der allheilenden, kräftigen Natur gaben Shakespeare auch die Lust an der Dichtung wieder. Das Schafschurfest des vierten Aktes gehört zu dem Besten und Heitersten, was er geschrieben hat. Die Bauern sind keine sentimentalen Schäfer und süßlichen Theaterhirten, wie sie seit Theokrits Tagen und Sannazaros „Arkadia“ in der pastoralen Poesie aller Völker ein spukhaftes Scheindasein führen, sondern lebenswahre, gesunde Gestalten aus dem englischen Landleben, die sich dem beabsichtigten Zweck trefflich anpassen und eine harmlose, in sich befriedigte kleine Welt im Gegensatz zu dem aufregenden Treiben des Hofes verkörpern. Da ist der wohlhabende, alte Bauer, der

mit Stolz erzählt, wieviel er seiner Tochter mitgeben kann, ihm zur Seite sein törichter junger Sohn, der mit den väterlichen Talern in der Tasche klappert und sich von allen Gaunern prellen läßt, da die drallen Dirnen Mopsa und Dorcas, die bei jeder abenteuerlichen Ballade wissen wollen, ob sie auch „wahr" sei, und da endlich der liebenswürdige Taugenichts Autolykus, der den Zusammenlauf der vielen Menschen für seine heimlichen Talente ausnutzt. Immer hat er die Finger in andrer Leute Taschen, aber es ist unmöglich, dem spaßigen Halunken ernstlich böse zu sein. Was kann er dafür, daß er unter dem „Merkur" geboren ist, daß das Schicksal ihm „die Beute immer ins Maul fallen läßt, selbst wenn er die beste Absicht hegt, ehrlich zu werden"? Es wäre schade, wenn er den Vorsatz wirklich ausführte. Wer weiß, ob er dann noch so schöne Lieder wüßte wie „Wenn früh die Narzisse lugt aus dem Moos", und ob ihm dann noch eine Kanne Bier so gut wie der „Trunk eines Königs" munden würde. So ernstlich ist wohl sein Versprechen, „ein forscher Kerl zu werden", das er am Schlusse des Dramas dem jungen Schäfer gibt, nicht zu nehmen. Einen kleinen Taschendiebstahl bei guter Gelegenheit schließt es gewiß nicht aus, und da Autolykus bei zwei Königen wegen seiner Verdienste einen Stein im Brette hat, so ist er sicher, dem Galgen zu entgehen. Der Taugenichts erfreut sich übrigens einer Abstammung, um die ihn mancher ehrliche Mann beneiden könnte. Er kann sich der besten und ältesten Familie rühmen. Sein Ahnherr ist der mütterliche Großvater des listenreichen Odysseus, den Homer (Odyssee XIX, 304—405) „den Klügsten an Verstellung und Schwur" nennt, auch ein besonderer Schützling Hermeias'. Das Königreich des Urvaters liegt in der Odyssee dicht am Parnaß; der Enkel besitzt also einen legitimen Anspruch auf einen Ehrenplatz im Reiche der Dichtung. Shakespeare nahm allerdings den Stammbaum erst ein Jahrtausend später auf, er fand den Namen des Autolykus in Ovids Metamorphosen. Auch der moralisch nicht einwandfreien Persönlichkeit des Gauners bedient sich das Schicksal, um die verworrenen Ereignisse zum besten zu wenden. Der Zweck

heiligt die Mittel. Gerade durch seinen letzten Schelmenstreich wird Autolykus zum Werkzeug der allgemeinen Aufklärung. Er selbst freilich hat nur geringen Vorteil davon, denn zum Dank für seine Dienste oder zur Strafe für seine Gaunereien muß er den ersten Schwall von Adelshochmut der frisch nobilitierten Bauern über sich ergehen lassen, denen er selber einst den vornehmen Herrn vorgespielt hat.

Leontes' Eifersucht bildet das treibende Motiv der ernsten Handlung. Shakespeare muß unter dieser entsetzlichen Leidenschaft zu einer Zeit seines Lebens selber gelitten oder doch wenigstens in seiner nächsten Umgebung erschütternde Erfahrungen gemacht haben, denn immer wieder greift er auf diese Empfindung als Motiv der schlimmsten Taten zurück. Mit Ausnahme der „Lustigen Weiber" tritt sie bei ihm immer tragisch auf, in „Viel Lärm um nichts" wie in „Othello", in „Cymbeline" und in dem vorliegenden Drama. Wenigstens auf seiten des Mannes. Dagegen kann die Eifersucht der Frau entsprechend ihrer untergeordneten Stellung nur als komisches Motiv Verwendung finden. Sie hat kein Recht, das Tun und Treiben des Gatten außerhalb des Hauses zu überwachen. Shakespeare, der vor nichts zurückschrickt, hegt eine auffallende Scheu vor der Darstellung des Ehebruches, besonders auf weiblicher Seite. Das Vergehen von Hamlets Mutter hüllt er in mitleidvolles Dunkel, an der sträflichen Liebe Margaretens zu Suffolk in „Heinrich VI." geht er mit einer Andeutung vorüber, und bei den entmenschten Töchtern Lears erscheint der Ehebruch als letzter Schritt auf der Bahn der Verworfenheit. Die Zahl der Anspielungen auf die Hörner, den Kopfschmuck des betrogenen Ehemanns, steht im umgekehrten Verhältnis zu den wirklichen Fällen dieses Vergehens. In den vier genannten Dramen ist die Eifersucht jedesmal grundlos, aber gerade dadurch um so fürchterlicher in ihren Wirkungen. Claudio in „Viel Lärm um nichts" und Posthumus werden durch einen böswilligen Betrug getäuscht, selbst Othellos Verdacht findet in der Kürze seiner Ehe und in den Verschiedenheiten, die in Bezug auf Jahr, Stand und Rasse zwischen

ihm und Desdemona bestehen, eine schwache Unterlage; nichts dagegen, aber auch gar nichts rechtfertigt Leontes' Argwohn. Polixenes, auf den seine Eifersucht sich richtet, ist sein „geliebter Bruder", den er seit den Tagen ihrer gemeinsamen Kindheit als ehrenwert kennt, und mit Hermione lebt er in glücklichster, seit Jahren erprobter Ehe. Er hat lange um sie geworben, er selber erklärt I, 2:

Drei herbe Monde starben langsam hin,
eh' ich erlangt, daß du die weiße Hand
mir als Geliebte reichtest, und da sprachst du:
Ich bin auf ewig dein.

Auch sie hat sich immer als treu bewährt, ihm einen Sohn geschenkt, den er innig liebt, wie auch seine Neigung zu der schönen Mutter noch nicht erkaltet ist. Und doch genügt jetzt ein einziges Wort, um die Eifersucht in seiner Brust zu entflammen. Er selbst bestimmt die Gattin, Polixenes zu einer längeren Ausdehnung seines Besuches zu bewegen, sie kommt nur diesem Gebote nach, und doch reichen ihre freundlichen Bitten und ein Druck der Hand hin, um ihren Gatten in eine Wut zu versetzen, die selbst vor dem Morde nicht zurückbebt. Dabei ist Leontes kein kleinlicher, eifersüchtiger Tyrann, sondern, wie seine spätere tiefe Trauer und Reue beweisen, im Grunde ein edler Mensch, der Hermionens Wert kennt und schätzt. Das Blut reißt ihn hin und trägt den Sieg über das Urteil davon. Durch die Leidenschaft ist er sich selber zur größten Pein der Tragik anheimgegeben.

Seine Person bietet ein besonders bemerkenswertes Beispiel von Shakespeares Auffassung der menschlichen Natur. In der Brust seiner Gestalten liegen alle Affekte, Liebe und Haß, Eifersucht und überschwengliches Vertrauen, Ehrgeiz und Selbstlosigkeit wie Explosivstoffe nebeneinander, und es bedarf nur des entsprechenden Zünders, um jeden einzelnen zur unaufhaltsamen Entladung zu bringen. Die falsch gedeutete Liebenswürdigkeit Hermionens zu dem fremden Gast macht Leontes stutzig. Ein plötzlicher Verdacht durchzuckt sein Herz; im nächsten Augenblick entwickelt der Argwohn sich zur Gewißheit, und von ihr bis zur Tat ist für den Verblendeten

nur ein Schritt. Nichts gilt ihm mehr heilig, weder die langjährige Freundschaft noch das Gastrecht. Polixenes' Tod wird sofort beschlossen. Auch dieses jähe Entstehen der Eifersucht hat man wie die Verstoßung Cordelias und die Werbung Richards III. als dramatische Verkürzung einer langdauernden Entwickelung erklären wollen. Damit würde die Unmöglichkeit der Szene selbst zugegeben. Verkürzen darf der Dichter äußere Vorgänge, z. B. Entscheidungsschlachten, die sich bei Shakespeare in einer Minute abspielen, aber nicht seelische Motivierungen. Es wäre für den Dramatiker ein kleines gewesen, Leontes' Argwohn als seit Wochen und Monaten bestehend zu schildern und in dem ersten Akt nur den endlichen Ausbruch eines lang verhaltenen Gefühles darzustellen; er hat es nicht gewollt, weil es seiner Auffassung von der menschlichen Natur und von der Gewalt der Leidenschaft nicht entsprach. Seine Menschen sind willenlose Sklaven des Affektes, gegen den alle Vernunftgründe vergebens ankämpfen. Camillo kennt seine Leute und sagt I, 2 zu dem verleumdeten Polixenes von Leontes:

Schwört Ihr bei jedem einzelnen Gestirn
und ihrer aller Macht auch nieder seinen Wahn,
könnt Ihr doch leichter wohl der See verbieten,
dem Monde zu gehorchen, als durch Schwur
Ihr wegräumt oder durch Vernunft erschüttert
das Bauwerk seiner Narrheit, dessen Grund
auf seinem Glauben ruht und dauern wird,
solang sein Leib besteht.

Widerspruch kann diese Leidenschaft nur ins Maßlose steigern. Vergebens sind die Einwendungen des altbewährten Ministers, vergebens die Ermahnungen des Antigonus, der sein eigenes Leben zum Pfande für die Treue der Königin setzt, vergebens die Vorwürfe der tüchtigen Paulina; Leontes bleibt I, 2 ohne einen Schatten von Beweis zu besitzen, bei seiner Überzeugung:

Denkst du, ich sei so trüb, so hirnverbrannt,
mir selbst zu schaffen diese Qual? die Weiße,
die Reinheit meines Lagers zu besudeln,
die, wenn bewahrt, mir Schlaf ist, doch befleckt,

mich sticht wie Nesseln, Dornen, gift'ge Wespen?
Das Blut des Prinzen, meines Sohns, zu schänden
ohn' ausgereiften Anlaß? Tät ich dies?
Irrt je ein Mensch so ab?

Der jeden Verdacht niederzwingenden Verteidigung Hermionens verschließt er sein Ohr, und selbst die Offenbarungen des delphischen Gottes vermögen III, 2 nichts über ihn:

Dann ist kein wahres Wort an dem Orakel;
fahrt fort mit dem Verhör; dies ist nur Trug.

Diese Leidenschaft kann nicht beschwichtigt noch durch Beweise umgestimmt, sondern nur durch einen noch heftigeren Gegenstoß gebrochen werden. Erst als in Bewährung der Weissagung der einzige Sohn des Königs vom Tode ereilt, als seine Gattin entseelt davon getragen wird, geht ihm sein furchtbares Unrecht auf. Die Trauer und die jahrelange Reue treten nun ebenso gewaltsam auf als vorher die Eifersucht.

Von dieser Art ist nicht Leontes allein, sondern der Shakespearesche Mensch überhaupt, ein Spielball seiner Einbildung und Leidenschaft. Polixenes gleicht seinem Kollegen von Sizilien in diesem Grundzug. Soeben nimmt er noch an den harmlosen Freuden des ländlichen Festes teil und äußert liebevolle Bewunderung für Perdita, „das schmuckste Hirtenkind, das je gehüpft auf grünem Plan", soeben erklärt er noch IV, 4 ganz verständig:

Recht ist's, daß sich
mein Sohn selbst wählt die Braut: doch recht nicht minder,
daß auch der Vater, dessen größte Freude
ein schöner Nachwuchs ist, Berater sei
bei diesem Schritt.

Da kreuzt der Heiratsplan des Sohnes seinen Willen und sofort reißt sein Zorn alle Schranken nieder. Der alte Bauer, der, wie der König weiß, von der vornehmen Herkunft des Brautwerbers keine Ahnung besitzt, ist mit einem Male ein „greiser Verräter" und das schmuckste Hirtenkind eine „geriebene Hexenbrut". Die auserlesensten Martern droht er ihnen an; und Fluch und Enterbung

hält er für den ungehorsamen Sohn bereit. An die Möglichkeit, ihn durch Güte und Überredung umzustimmen, ihn durch den Hinweis auf seine Pflicht von der unwürdigen Ehe abzubringen, denkt der alte erfahrene, sonst milde und weise Vater nicht einen Augenblick. Solche Gründe kommen auch bei diesen Menschen nicht in Betracht. Florizel verleugnet seine Abstammung nicht. Er ist durch Polixenes' Zorn nur „gehemmt, nicht umgestimmt" und erklärt:

Je mehr man mich zurückreißt, dräng' ich vor.

Das Hindernis staut seine Leidenschaft nur an, daß sie um so mächtiger emporwallt. Von Nachgeben kann auch bei ihm nicht die Rede sein; im Gegenteil, er ist sofort zum Äußersten entschlossen. Der Gedanke, daß die Flucht ihm die Krone, vielleicht sogar den Kopf kosten kann, kommt ihm gar nicht; er muß seinen Willen unter allen Umständen durchsetzen, mag er zum Heil oder zum Untergang führen. Seinem Charakter nach bleibt ihm kein anderer Weg, als mit Perdita davonzulaufen.

Gerade durch die übermächtige Leidenschaft sind die Menschen bei Shakespeare neben den furchtbarsten Verbrechen auch der höchsten Erhebung und Aufopferung fähig. Die Frauen liefern in diesem Drama den Beweis dafür. „Ich bin auf ewig dein", erklärt Hermione, als sie Leontes die Hand reicht. Das klingt wie eine süßliche Stammbuchphrase, ist aber buchstäbliche Wahrheit. Mit vollständiger Selbstentäußerung gehört sie von nun ab ganz dem Gatten; jeder ihrer Gedanken weilt bei ihm, und seine Liebe ist „die Krone und die Lust ihres Lebens". Ihr Sonderdasein hat aufgehört, nur durch den Geliebten und für den Geliebten existiert sie noch. Dabei ist sie eine starke Frau, die „nicht so schnell weint, als ihr Geschlecht sonst pflegt". Mit königlicher Würde erträgt sie die kränkende Anschuldigung Leontes'. Aber sie zürnt ihm nicht, sondern bescheidet sich II, 1:

Es herrscht ein bös Gestirn;
ich muß geduldig sein, bis der Aspekt
am Himmel günst'ger ist.

Der Gatte bleibt trotz allem ihr „treuer Herr", und sein „königlicher Wille geschehe". Nicht das eigene Leid empfindet sie am meisten, sondern die schrecklichen Qualen, die ihm bei dem Erwachen aus seiner unseligen Verblendung bevorstehen:

> Wie wird's Euch schmerzen,
> wenn Ihr zu hellrer Einsicht einst gelangt,
> daß Ihr mich so beschimpft habt. Teurer Herr,
> Ihr könnt mir kaum genug tun, sagt Ihr dann:
> Ihr irrtet Euch. (II, 1.)

Mehr verlangt sie nicht als das schwache Eingeständnis seiner Schuld. Kein Vorwurf gegen den Gatten, kein gereiztes Wort kommt von ihren Lippen; es ist, als könne er ihr gegenüber ein Unrecht überhaupt nicht begehen. Sie ist ja ganz sein auf ewig, nur ein Teil seines eigenen Wesens. Wenn sie den „großen Kaiser Rußlands", ihren verstorbenen Vater anruft, auf ihr Elend herabzusehen, so soll er „mit den Augen des Mitleids, nicht der Rache" herniederblicken. Die Treue der Frau wird in der Gestalt Hermionens durch die Würde der Fürstin und die Heiligkeit der Mutterschaft geadelt. Sie übertrifft dadurch Imogen, mit der sie sonst eine starke Familienähnlichkeit besitzt.

Perdita, die „mehr wert ist als alle Männer", zeigt sich als echte Tochter Hermionens; sie gleicht ihr wie die Knospe der erschlossenen Blume. Auch ihr kann die Trübsal wohl die Wange bleichen, aber nicht die Liebe aus dem Herzen rauben. Wenn sie nach den zürnenden Worten des Königs auf Florizel verzichtet, so geschieht es, weil sie die Selbstlosigkeit der Mutter geerbt hat. Auch deren hochherzigen Mut besitzt sie. Polixenes' Drohungen können zwar ihr Glück vernichten, aber sie sagt IV, 4:

> Ich war nicht sehr erschreckt, denn ein-, zweimal,
> wollt' ich schon reden, wollt' ihm offen sagen,
> dieselbe Sonne, die sein Schloß bescheint,
> verberg' ihr Antlitz nicht vor unsrer Hütte,
> und schau' auf beide gleich.

„Der Traum ist aus", und ohne einen Laut des Vorwurfes entsagt sie einem Glück, das außerhalb des Bereiches der armen Hirtin liegt.

Durch die beiden Frauengestalten, Mutter und Tochter, werden die zwei Hälften des Dramas in ihrem Charakter bestimmt. Die ersten drei Akte, ernster, rührender und tragischer, sind den Leiden der Hermione als Königin, Gattin und Mutter gewidmet. Mit besonderer Liebe schildert der Dichter den Aufenthalt seiner Heldin in der Kinderstube und ihren Verkehr mit dem kleinen Prinzen Mamillius. Das Familienidyll hatte Shakespeare in Stratford täglich vor Augen. Seine Enkelin Elisabeth Hall stand damals im vierten Lebensjahr und gewährte dem Dichter die verspäteten Vaterfreuden, die er infolge der frühen Trennung von den Seinen bei den eigenen Kindern hatte entbehren müssen. Wenn Leontes I, 2 von seinem Sohne sagt:

Bin ich daheim,
ist er mein Labsal, meine Lust, mein Denken,
jetzt mein geschworner Freund, und dann mein Feind,
mein Höfling, mein Minister, mein Soldat,
er kürzt mir Juli- zu Dezembertagen
und heilt durch tausend Kinderein Gedanken,
die sonst mein Blut verdickten

so schildern die Verse die eigenen Empfindungen des Verfassers. Durch dies Vorbild mag es kommen, daß der kleine Mamillius unter den Kindergestalten der Dramen die rührendste und gelungenste ist. Altklugheiten wie bei Macduffs Sohn oder dem Prinzen Arthur in „König Johann" sind bei ihm nur in verschwindendem Maße vorhanden. Der ernste Teil des Dramas findet einen ergreifenden Abschluß in der großen Gerichtszene (III, 2), die in mächtiger Wirkung Leontes' unseligen Wahn auf der einen, Hermionens königliche Würde und alles duldende Reinheit auf der anderen Seite noch einmal gegenüberstellt, ehe die Katastrophe auf das Königshaus herniederbricht.

Die letzten beiden Akte, die dem guten Ausgang zustreben, haben Perdita zum Mittelpunkt. Der Übergang von dem ernsten

zu dem heiteren Teil ist verständnisvoll vorbereitet. Schon am Ende des dritten Aufzuges, ehe die Unterbrechung von sechzehn Jahren eintritt, führt der Dichter uns (III, 3) in die Welt der Schäfer, die die ausgesetzte Perdita aufnehmen. Der Akt muß mit diesem hoffnungsreichen Ereignis, nicht mit dem Unglück im Hause des Leontes abschließen, wie es auf der modernen Bühne gewöhnlich geschieht. Die ganze Stimmung des Märchens geht sonst verloren. Den Eindruck, daß alles noch gut wird, nicht daß alles verloren ist, soll die erste Hälfte des Stückes hervorrufen. Den Effekt, daß eine Totgeglaubte noch am Leben weilt, wollte Shakespeare durch eine Wiederholung nicht abschwächen. Er hebt ihn für Hermione auf, während wir über das Schicksal Perditas von Anfang an beruhigt sein sollen. Aus den gleichen Gründen dramatischer Ökonomie wird auch die wohlvorbereitete Wiedererkennung Perditas nicht szenisch dargestellt, sondern nur durch eine Unterhaltung verschiedener Edelleute V, 2 berichtet. So eng der Dichter sich an „Perikles" anschloß, so vermeidet er doch den Fehler des älteren Stückes und schädigt die Wirkung des Ausganges nicht durch zwei Szenen, die sich durch ihre Gleichartigkeit gegenseitig aufheben, durch das Wiederfinden der Tochter und das der Mutter. Der Leser mag bedauern, daß das Zusammentreffen Leontes' und Perditas nur erzählt wird; für das Drama war dieser Verzicht eine Notwendigkeit. Nur eine der beiden Szenen konnte dargestellt werden, und da die Versöhnung der Ehegatten dem Dichter als der wichtigere Vorgang erschien, so erwählte er Hermionens Wiedererscheinen als Krönung des Werkes.

In technischer Beziehung bietet die plötzliche Rückkehr einer seit Jahren totgeglaubten Person die denkbar größten Schwierigkeiten. Vielleicht waren sie es gerade, die Shakespeare reizten. Am Schlusse von Euripides' „Alkestis" findet sich eine ähnliche Szene, die stellenweise sogar im Wortlaut an das „Wintermärchen" anklingt. Dort hat Admet sein vielgeliebtes Weib verloren. Herakles, durch den Schmerz des Gastfreundes gerührt, setzt dem Gott des Todes nach, überwindet ihn im Kampfe und entreißt ihm die

Alkestis, die er dem trauernden Gatten zurückbringt wie Paulina die Hermione. Beide Dramatiker, der antike wie der moderne, fühlen richtig, daß das Auftreten einer angeblich Verstorbenen nicht zu unmittelbar geschehen darf, sondern einer sorgfältigen Vorbereitung bedarf, um nicht eine unfreiwillig komische Wirkung zu erzeugen. Auf der anderen Seite muß aber die volle Kraft der Überraschung gewahrt werden. Der griechische Dichter läßt deshalb Herakles mit einem anscheinend fremden, verschleierten Weib auftreten, die er Admet als Pflegebefohlene aufdrängt. Die Weigerung des Untröstlichen gibt Gelegenheit, seine Treue in hellstem Lichte zu zeigen. Aber Euripides' Aufgabe war im Vergleiche zu der Shakespeares leicht. Alkestis ist erst seit Stunden tot; ihr Wiedererscheinen kommt nicht so unerwartet wie das Hermionens, die seit sechzehn Jahren betrauert wird. Bei ihm spielt sich die Szene auch nur zwischen zwei Personen ab, denn der Chor zählt nicht mit, während der englische Dramatiker ein halbes Dutzend Menschen als Zeugen des Wunders auf der Bühne hat, deren verschiedene Empfindungen er schildern muß. Admet trägt auch keine Schuld an dem Tode der Gattin wie Leontes, so daß seine Gefühle bei ihrem unerwarteten Anblick viel einfacher, nur die der Freude ohne Beimischung von Reue und Selbstvorwürfen sind. Endlich aber geht Euripides der Hauptschwierigkeit aus dem Weg. Alkestis wohnt dem Wiederfinden nur als stumme Person bei, denn nach einem Ratschluß der Götter ersteht sie erst am dritten Tag zum vollen Leben und findet erst dann die Sprache wieder. Shakespeare steuert allen Fährlichkeiten kühn entgegen, die hier viel größer sind als in dem ähnlichen Fall von „Viel Lärm um nichts". Dort ist das Publikum in das Geheimnis eingeweiht und weiß, daß die von Claudio beweinte Hero noch am Leben weilt, im „Wintermärchen" dagegen sollen selbst die Zuschauer überrascht werden. Es war eine geniale, aus der innersten Natur der phantastischen Dichtung fließende Lösung, Hermione zunächst als Statue einzuführen, deren Lebensähnlichkeit die Betrachter auf das tiefste erschüttert, den Hörer aber auf das Kommende vorbereitet. Das Mittel stammt zwar auch

aus der Commedia dell' arte, wie überhaupt die Darstellung von Marmorbildern ein beliebtes Kunststück der italienischen Gaukler war, aber was dort nichts als ein verblüffender Effekt ist, erscheint bei Shakespeare aus dem Geiste des Dramas neu geboren. Es gewährt ihm die Möglichkeit, die Gefühle aller Beteiligten, Leontes' Reue und Schmerz, Perditas kindliche Liebe, Camillos und Polixenes' zitternde Erwartung vorwegzunehmen, ehe die Erscheinung selber in die Handlung eingreift. Langsam gewöhnt er alle an den Gedanken, daß kein Steinbild, sondern die wirkliche Frau vor ihnen steht. So bereitet er die Stimmung auf das Wunder vor. Hermione steigt unter Musikbegleitung von dem Postament herab und sinkt in die Arme des Gatten. Die Steigerung zu diesem letzten Ereignis erscheint nur als eine notwendige Folge der allgemeinen Spannung, eine Verwirklichung der Sehnsucht, die alle Herzen durchbebt, wie ein Wunder, das die Inbrunst der Gläubigen zur Tat macht. Leontes' unsagbare Trauer hat die Palme, die Belohnung seiner zerknirschten Buße, erlangt. Der Schlußchor der „Alkestis" paßt auch für den Ausgang des „Wintermärchens":

Unendlich reich ist der Schickungen Art.
Unerwartet kommt oft der göttliche Schluß.
Und das, was erwartet, vollzieht sich nicht,
ein andrer ist stets der Gottheit Weg.
So endete diese Schickung.

Auch Paulinas treue Anhänglichkeit findet durch eine späte Verbindung mit Camillo eine Belohnung. Beim Lesen empfindet jeder diesen Vorgang als eine Störung des herrlichen Schlusses, bei der Aufführung erweist er sich als notwendig. Unter all den Fröhlichen darf die eine nicht traurig dabeistehen, sondern auch sie muß einen Menschen finden, der ihrer würdig ist. Wie immer schafft Shakespeare aus der unmittelbaren Aktion heraus, in die unsere schwächere Phantasie, wenn das Bühnenbild fehlt, sich nur schwer hineinzuleben vermag.

Das Drama hatte endlich wieder einen vollen Erfolg. Es hielt sich lange auf dem Repertoire. Ben Jonsons Anspielungen

im Jahre 1614 beweisen, daß es damals noch allgemein bekannt war. Kurze Zeit vorher wußten die Schauspieler des Königs der scheidenden Prinzessin Elisabeth nichts Besseres zu bieten als eine Aufführung des „Wintermärchens". Wenige Jahre später zog die schöne, jungvermählte Fürstentochter an der Seite ihres Gatten, des Kurfürsten von der Pfalz, als Herrscherin in die Hauptstadt jenes Böhmerlandes ein, das den märchenhaften Schauplatz des Dramas bildet. Sie fand dort weniger Glück als Perdita. Die Handschrift des Schauspieles wurde von der Gesellschaft des Globus offenbar so gut bewahrt, daß kein räuberischer Verleger einen Druck herausbringen konnte; das Stück erschien zum erstenmal 1623 nach dem Tode des Verfassers in der Gesamtausgabe. Und zwar ist es so vorzüglich gedruckt, daß wir hier mit einem der wenigen Ausnahmefälle rechnen müssen, wo den Herausgebern das Originalmanuskript des Dichters vorgelegen haben kann.

Der „Sturm", die dritte der Romanzen, bildet den Schluß und Höhepunkt der Gattung. Das Drama, über das genauere Angaben nicht vorliegen, dürfte auch um 1611 geschrieben sein. Wenigstens wurde es 1613, vielleicht sogar schon 1612 bei Hofe aufgeführt. Andrerseits stützt es sich auf Quellenschriften, die erst wenige Jahre vorher in die Öffentlichkeit gelangt waren. Eine Reisebeschreibung, „Die Entdeckung der Bermudas oder Teufelsinseln", von 1610 und eine staatsrechtliche Erklärung der neu eingerichteten Kolonie Virginia, an deren Gründung des Dichters alter Gönner Southampton beteiligt war, lieferten die tatsächlichen geographischen Angaben. Nach stilistischen Gründen zu urteilen, ist das Stück eines der letzten, und wenn wir von der Mitarbeiterschaft an „Heinrich VIII." absehen, wohl das letzte Shakespeares. Prospero sagt im fünften Akt:

Doch diese rauhe Kraft
schwör' ich hier ab; und hab' ich erst, wie jetzt
ich tue, himmlische Musik gefordert,
um — wozu dieser Zauber dient — zu wirken
auf ihre Sinne, brech' ich meinen Stab,

begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
will ich mein Buch ertränken.

Man hat diese Stelle in Verbindung mit dem Epilog, der, selbst wenn er nicht von Shakespeare herrührt, doch aus dem Geiste des Dramas geboren ist, von jeher als einen Abschied des Dichters von der Bühne aufgefaßt. Ein Beweis läßt sich für die Vermutung nicht erbringen, jedoch deutet die Stimmung nicht nur dieses Monologes, sondern des ganzen Werkes darauf hin, daß der große Zauberer damit rechnete, zum letzten Male zu seinem Volke zu sprechen. Er, der gewaltige Magier, entäußert sich seiner Macht und entläßt (V, 1) die Geister, mit deren Hilfe er

am Mittag
die Sonn' umhüllt, empörte Wind' entboten,
die grüne See mit der azurnen Wölbung
in lauten Kampf gesetzt, den furchtbarn Donner
mit Feuer bewehrt und Jovis Baum gespalten
mit seinem eignen Keil, den festen Grund
des Vorgebirgs erschüttert und entwurzelt
die Ficht' und Zedern. Grüfte auf mein Geheiß
erweckten ihre Toten, sprangen auf
und ließen sie heraus durch meiner Kraft
gewalt'gen Zwang.

Den Elementen gibt der Dichter die Genien wieder, die durch zwanzig Jahre zu seinem Dienste standen, um sich gleich Prospero nach Erfüllung seiner Aufgabe in sein heimisches Herzogtum nach Stratford zurückzuziehen.

Der „Sturm" führt vollends in die phantastische Märchenwelt hinein. Den Schauplatz bildet eine unbewohnte Insel irgendwo im Weltmeer. Zwar befinden sich die Schiffbrüchigen auf der Heimfahrt von Tunis nach Neapel, doch die geographischen Begriffe sind ganz willkürlich gebraucht. Dies Tunis, obgleich es mit dem alten Karthago identisch ist, liegt nicht zwei kurze Tagereisen von Europa, sondern am „Ende der Welt". Eine Botschaft kann dort nicht eintreffen, ehe „neugeborene Kinder nicht bärtig

sind". Auf Lampedusa, Corfu, Pantelaria oder einer der westindischen Inseln hat man Prosperos Zaubereiland gesucht. Die Nachforschungen sind zwecklose Spielereien, die zu einem Ergebnis nicht führen können. Vermutlich hat der Dichter selbst an eine bestimmte Stätte nicht gedacht, und die Insel liegt nur im Reiche seiner Phantasie. Ihr Charakter ist aber kein südlicher, sondern ganz wie in England muß man Beeren pflücken, Fische fangen, Wurzeln graben und Holz für die kalte Jahreszeit aufstapeln. Es wachsen dort Haselnüsse, Holzäpfel, Trüffeln, und der Häher klopft in den Zweigen. Nichts ist exotisch. Daneben freilich gibt es Hexen und Ungeheuer, gute und böse Geister treiben ihr Wesen, geheimnisvolle Musik ertönt aus unbekannter Ferne, und seltsame fabelhafte Gebilde zeigen sich dem Blick des erstaunten Fremdlings. Sie alle gehorchen dem weisen Prospero.

Wenn in „Cymbeline" und dem „Wintermärchen" eine freundliche Vorsehung über der Erde waltet, die trotz der Irrungen und der Bosheit alles zum Guten fügt, so ist im „Sturm" dem Menschen selbst die Leitung des Schicksales in die Hand gegeben. Allerdings die schwache irdische Kraft reicht für diese Aufgabe nicht hin, es bedarf einer übernatürlichen Gewalt. Aber auch sie wird Prospero nicht zufällig und unverdient zuteil, sondern durch hingebende Arbeit, dadurch, daß er, wie es I, 2 heißt:

> alles Weltliche versäumte,
> der Einsamkeit und Geisteszucht ergeben,
> geweiht nur dem, was, wär's nicht so geheim,
> des Volkes Schätzung überstiege.

Durch Wissen und Eindringen in den tiefsten Sinn des Lebens ist es ihm gelungen, sich zum Meister über die Kräfte der Natur zu machen. Er hat viele Erfahrungen gesammelt und viele Leiden erduldet, aber sein Herz hält sich frei von Verbitterung. In sich gefestigt, als Herr der eigenen Leidenschaften, steht er jetzt am Ende seines Lebens da, ein Mann, der sich zur Klarheit durchgerungen hat. Milde und verständnisvoll blickt er auf das Treiben der Menschen: Irrtümer empören ihn nicht mehr, weltliche Freuden

üben keinen Reiz auf ihn aus. Von der Vergänglichkeit alles Irdischen ist er durchdrungen: alles zergeht wie die Geister, aus denen er seine Zauberspiele formt:

> Wie des Scheingebildes luft'ger Bau
> so werden die gewölkumwogten Türme,
> die Prachtpaläste, die erhabnen Tempel,
> der große Erdball selbst, ja die darauf sind,
> alle dereinst zergehen — hinschwinden wie
> dies leere Schaugepräng' und nicht ein Dunst
> wird bleiben. Wir sind von solchem Stoff, aus dem
> die Träume werden; unser kleines Leben
> umfaßt ein Schlaf. (IV, 1.)

Darin gipfelt die letzte Weisheit seines reichen Lebens, eine herbe, ernste Einsicht, aber für einen großen Geist nicht niederdrückend. Trotz der Nichtigkeit muß das Leben gelebt werden, eine Tatsache, die Prospero einst zu sehr vernachlässigte, als er sich ganz der Weltlichkeit abkehrte und darüber sein Herzogtum verlor. Auch er hat geirrt und sich langsam emporgeläutert, bis er zur richtigen Schätzung des Daseins gekommen ist. Auf Grund eigener Erfahrung ist sein Herz versöhnlich gestimmt, sein Urteil zwar streng und gerecht, aber immer zur Verzeihung bereit, denn ein langes Leben hat ihn (V, 1) belehrt, daß der Tugend Übung höheres Tun als Rache ist. Liebevoll sorgt er für die Tochter. Nur wo ihm die Bosheit, nicht die irrende, sondern die absichtliche, die das Schlechte will, entgegentritt, erfüllt ihn ein heiliger Zorn. Gegen die Niedertracht, „an der keine Spur des Guten haftet", „an der alle Menschlichkeit verloren ist", braust er in heftigster, seelischer Empörung auf. Der Weise, Gute und Gerechte darf sie auf Erden nicht dulden, sondern muß sie mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln bekämpfen. Es liegt nahe, bei dem Bild des großen Zauberers an den Dichter selbst zu denken. Gleich seinem Prospero zeigt Shakespeare sich in den letzten drei Schauspielen mit ihrer abgeklärten milden Weisheit, ihrem verzeihenden Schluß und dem gerechten Haß des Gemeinen. Romeo, Hamlet, Timon und Prospero bezeichnen die Ent-

wicklung des Dichters; jede dieser Gestalten bringt eine Grundanschauung zum Ausdruck, die ihn in den verschiedenen Perioden seines Lebens beherrschte.

Der Held des Dramas regierte einst als Herzog von Mailand, aber durch den Verrat seines Bruders Antonio, der sich mit dem König von Neapel Alonso und dessen Bruder Sebastian verband, wurde er des Thrones beraubt und in einem lecken Schiff ausgesetzt. Nur durch das Mitleid des alten Ministers Gonzalo erhielt er das Notwendigste, um mit seiner kleinen Tochter Miranda dem sicheren Verderben zu entgehen und die rettende Zauberinsel zu erreichen. Die Namen der dramatischen Personen scheinen auf eine historische Grundlage zurückzugehen. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts herrschte in der Tat ein König Al(f)onso in Neapel, dem sein Sohn Ferdinand folgte. Auch einen Herzog Prospero gab es, allerdings nicht in Mailand, sondern in Genua, der nach längerer Verschollenheit in seine Heimat wiederkehrte. Es ist möglich, daß die Sage daraus seinen Aufenthalt auf einer zauberhaften Insel schuf. Doch lassen sich in dieser Beziehung nur Vermutungen aufstellen, und sollte die Handlung wirklich aus geschichtlichen Keimen erwachsen sein, so kann doch als sicher gelten, daß Shakespeare davon nichts gewußt hat.

Bei Prosperos Ankunft hausen die Hexe Sycorax und ihr Sohn Caliban, ein Ungeheuer, das halb Mensch, halb Fisch ist, auf dem verlassenen Eiland. Der Luftgeist Ariel, der der Verlockung der garstigen Vettel widerstand, wird von ihr in martervoller Gefangenschaft gehalten. Durch seinen stärkeren Zauber vernichtet der Ankömmling die Teufelskünste der Hexe, befreit Ariel und nimmt ihn in seinen Dienst, indem er ihm die volle Freiheit für treuen Gehorsam in Aussicht stellt. Ariel ist kein reiner Geist; nur ungern fügt er sich dem Zwange der Menschen, und es bedarf der Ermahnungen, ja strenger Drohungen, um ihn zur Erfüllung seiner Pflicht anzuhalten. Auch Calibans nimmt Prospero sich an. Er versucht ihn zu bilden und zu belehren. Es gelingt ihm, dem Ungeheuer, das aller Kultur ermangelt, die Sprache beizubringen.

Aber sie dient ihm nur zum Fluchen, und alle weiteren Bemühungen scheitern an der rohen, besserungsunfähigen Natur des Hexensohnes. Statt zu danken, versucht er die Tochter seines Wohltäters zu vergewaltigen. Er muß in der härtesten Knechtschaft gehalten werden.

In der Einsamkeit ist Miranda zur Jungfrau herangewachsen. Die Erziehung des Vaters und der Mangel aller weltlichen Einflüsse haben sie weitergebracht,

als Fürstentöchter kommen mit mehr Muße
zu eitler Lust und minder treuen Lehrern. (I, 2.)

Der Gegensatz aus „Cymbeline" und dem „Wintermärchen" zwischen der Abgeschiedenheit und der großen Welt kehrt wieder. Wie in den früheren Werken, so kann auch im „Sturm" die Unschuld nur fern vom Hofe, in glücklicher ländlicher Stille gedeihen. Prosperos Tochter verkörpert Shakespeares Ideal reiner, unberührter, jungfräulicher Weiblichkeit. Sie ist ganz Demut, Milde und Mitleid, ohne eine Spur von Egoismus. In ihrer Natürlichkeit ist sie nicht nur der schönsten Herzenswallungen fähig, sondern unverkünstelt, wie sie ohne den Zwang der Kultur aufgewachsen ist, bringt sie auch das, was sie fühlt, sofort zum Ausdruck. Nur Caliban erregt ihren Abscheu, wie die Reinheit einen instinktiven Ekel vor dem Schmutz empfinden muß. Niemals hat sie einen Menschen erblickt außer dem alternden Vater und dem auf der tiefsten Stufe der Entwickelung verharrenden Ungeheuer.

Zwölf Jahre hat Prospero in der Einsamkeit verbracht, da führt ein „gütiges Geschick" seine Feinde in die Nähe der Zauberinsel. Ein durch seine Kunst erregter Sturm zerschmettert ihr Boot und wirft die Schiffbrüchigen in einzelnen Gruppen zerstreut an den Strand. Wie im „Sommernachtstraum" irren sie umher, blind im Dunkeln tappend, aber nicht von dem Zufall, wie in dem Jugendstück, sondern von der überlegenen Weisheit eines reifen Menschen geleitet. Jeder Teil hält den andern für tot. Der König beweint den Verlust des Sohnes, dieser den des Vaters; jede Gruppe glaubt die einzig überlebende zu sein.

Da ist zunächst Ferdinand, der jugendliche Sprößling Alonsos. Er allein trägt keine Schuld an Prosperos Sturz und wird deshalb nach dem Ratschluß des weisen Zauberers, von den andern abgesondert, mit Miranda zusammengeführt. Die Herzen der beiden jungen Menschen entbrennen sofort füreinander. So ist es des Vaters Wille, aber die stürmische Neigung bedarf der Prüfung. Der Fürstensohn muß die niedrigsten Arbeiten verrichten; denn nur durch Dienen kann er sich der Jungfrau würdig machen, die in ihrer hingebenden Neigung ihm gern die auferlegte Last abnehmen würde und schon beglückt wäre, ihm als Magd zu folgen. Zu derselben Höhe von Selbstentäußerung muß auch er sich erheben. Seine Liebe überwindet alle Schwierigkeiten und erweist sich der ihren ebenbürtig als echt, selbstlos und rein von jeder zerstörenden sinnlichen Übereilung.

Von ihm getrennt, in einer Gruppe, durchstreifen Alonso, Sebastian und Antonio, Prosperos Feinde, zu denen sich auch der gutherzige Gonzalo gesellt, die Insel. Die drei ersten sind weniger oder mehr in Bosheit verstrickt, aber sie kennen zum mindesten das Sittengesetz, selbst wenn sie es nicht anerkennen wollen. Antonio und Sebastian verleugnen ihre Natur nicht. Als der König und sein rechtschaffener Minister sich zum Schlafe niederlegen, unternehmen sie einen Mordversuch gegen beide, der nur durch Ariels Eingreifen vereitelt wird. Genüsse, die dieser Geist ihnen vorgaukelt verschwinden, als sie die unreinen Hände nach ihnen ausstrecken. Der Name des vom Thron gestoßenen Herzogs Prospero tönt an ihr Ohr. Der König bricht in bitterster Reue zusammen und erkennt in dem Schiffbruch und in dem Verlust seines Sohnes die gerechte Fügung des Schicksals, die Strafe seines Frevels. Von Gewissensangst geplagt, jagt er im Wahnsinn mit seinen Begleitern über den öden Strand der Insel, wohin die Flut sie ausgespieen, weil „unter Menschen zu leben sie nicht taugten". Nichts kann ihnen helfen als „tiefe Reue und ein reines Leben künftig".

Die letzte Gruppe endlich bilden die moralisch Unzurechnungsfähigen, Stephano, der Kellermeister, und Trinculo, der Narr. Die

Rettung aus Sturm und Lebensgefahr erregt keine Einkehr bei ihnen. Gedankenlos, dem niedrigsten Triebe folgend, gehen sie auf Verbrechen aus, und ebenso unfähig sind sie der Reue. Auf der Stufe, wo ihr Denken verharrt, gibt es noch kein Sittengesetz. Sie gehören zu Caliban, und eine innere Wahlverwandtschaft führt sie gerade mit dem Ungeheuer zusammen, dessen angeborene Roheit sie durch das einzige von ihnen geschätzte Erzeugnis der Kultur, den Alkoholrausch, bereichern. Unter dem Einfluß des noch nie genossenen Weines verehrt der Wilde den Trunkenbold als Gott und hofft von ihm die Erlösung von der strengen, aber gerechten Herrschaft Prosperos. „Freiheit, Freiheit!“ heult der berauschte Sklave, und unter den Klängen des Bundesliedes: „Rupft sie und zupft sie! Gedanken sind frei!“ ziehen die vereinigten Revolutionäre zum Morde Prosperos aus. Doch seine überlegene Weisheit vereitelt die Empörung. Er fängt die Meuterer in dem Netze ihrer niedrigsten Begierden. Zum Entsetzen Calibans vergessen Stephano und Trinculo den Zweck der Expedition über der Beute, die ihnen in die Hände fällt. Sie fangen an zu plündern, noch ehe sie das Werk der Befreiung verrichtet haben, und liefern sich dadurch in die Hände des großen Zauberers.

Der Ansturm der Bösen ist auf der ganzen Linie zurückgeschlagen, alle Übeltäter befinden sich in Prosperos Gewalt. Dem König trägt seine bittere Reue Verzeihung ein, auch Sebastian und Antonio kommen ohne schwere Strafe davon, da sie Aussicht auf künftige Besserung bieten, zum mindesten aber ohne die Macht, die ihnen genommen wird, keinen Schaden mehr anrichten können. Selbst Caliban und die Seinen werden begnadigt. Das Ungeheuer bereut nicht, denn das ginge über das Maß seiner Gedankenwelt hinaus, aber die Einsicht dämmert ihm doch auf, daß sein „neuer Gott ein Säufer und er selbst ein dreifacher Esel“ war. Bei künftigen Revolutionen gelobt er sich, vorsichtiger zu sein. Er und seine Spießgesellen werden in das alte Joch zurückgeführt, und gleich zu Anfang müssen sie Prosperos Zelle rein fegen. Ferdinands und Mirandas Liebe hat sich bewährt. Vater und Sohn, die sich

wechselseitig betrauerten, fliegen einander in die Arme, die Liebenden werden vereinigt, und Prospero erhält von dem falschen Bruder Antonio sein „schönes Mailand“ zurück. Der Zweck des Sturmes, der die ganze Gesellschaft auf der Zauberinsel zusammenwehte, ist erreicht, die Bosheit bestraft und die Gerechtigkeit wieder in ihrer Würde hergestellt. Die Zauberkünste sind nun überflüssig. Prospero entsagt ihnen und gibt den Luftgeist Ariel, obgleich der treue Diener „ihm fehlen wird“, den Elementen wieder. Er selbst kehrt als Herzog mit den von ihm Beglückten in die Heimat zurück, wo der „dritte Gedanke sein Grab“ sein soll. Nur Caliban bleibt auf der Insel, von der die alte Ballade vom „Verzauberten Eiland“ berichtet:

Man sagt, daß sie versank
tief in der See. Und drüberher
da braust und schäumt das wilde Meer
im ewig regen Gang.

Es ist an sich kein Grund vorhanden, dieser sinnvollen, phantastischen Dichtung eine über die äußere Handlung hinausgehende Bedeutung beizumessen. Sie erwuchs mit ihren zauberhaften Gebilden und den übermenschlichen Künsten des Helden in Fortsetzung der in „Perikles“, „Cymbeline“ und in dem „Wintermärchen“ angeschlagenen Ideen und zwar wieder auf Grund eines italienischen Typus, für den die Sammlung Scalas mehrere Beispiele aufweist. In seiner „Alvida“ und in seinem „Verzauberten Baum“ liegt das Schicksal in den Händen eines Zauberers, der alles zum besten lenkt. Er haust wie bei Shakespeare in einer Höhle, vermag die Menschen mit Wahnsinn zu schlagen und hält Geister in seinem Dienst, die unsichtbare Musik ertönen lassen und irdischen Sinnen verlockendes Blendwerk vorspiegeln. Wenn sein Diener Arlecchino in einen Kranich verwandelt wird, so ist damit ein Doppelwesen vorhanden, ähnlich wie Caliban, der halb Fisch, halb Mensch ist. Die Vermutung drängt sich auf, daß Shakespeare seinen fabelhaften Stoff aus einem italienischen Rahmenstück bezogen hat, und sie findet eine indirekte Bestätigung in Jakob

Ayrers „Schöner Sidea“ von 1605 und einer spanischen Novelle von 1610, die die gleiche Handlung enthalten. Da eine direkte Beziehung zwischen Shakespeare, dem Nürnberger Dichter und dem Spanier aus inneren und äußeren Gründen ausgeschlossen ist, müssen alle drei aus einer gemeinsamen, in den verschiedenen Ländern zugänglichen Quelle geschöpft haben, also vermutlich einer italienischen. Die seltsamen Stoffe lagen damals in der Luft. Es war die Periode der abenteuerlichen Reisen und überseeischen Entdeckungen. Die Berichte der Seefahrer wimmelten von den wunderbarsten Erlebnissen, die getrost mit Othellos Antipoden, die den Kopf unter der Schulter tragen, wetteifern konnten. Eine fabelhafte Welt bot sich jenseits des Meeres, und die Phantasie tat auf der Heimreise das ihrige, um das wirklich Seltsame, das man gesehen, noch seltsamer zu gestalten. Die schon erwähnte Reisebeschreibung der Bermudas weiß von diesen Inseln die wunderbarsten Dinge zu berichten. Es sind wüste Stätten, die noch nie eines Menschen Fuß betreten hat. Grauenhafte Gewitter und Stürme bedrohen die Schiffer. Der Admiral der gefährdeten Expedition sieht in der Nacht, als der Untergang des Fahrzeuges erfolgt, ein kleines rundes Licht, das wie ein Stern am Hauptmast glänzt und an den Raaen entlang gleitet, wie Ariel in dem Drama. Andere Reiseberichte, die nicht weniger erstaunliche Abenteuer enthielten, sind Shakespeare auch bekannt gewesen, so Hackluits und Raleighs Schilderungen, besonders aber Edens Übersetzung von Magelhaens' Weltumsegelung im Jahre 1577. Aus ihr mögen die romanischen Namen im „Sturm“ stammen, soweit sie nicht mit den erwähnten geschichtlichen Ereignissen in Zusammenhang stehen. Einzelheiten steuerten ferner Ovids Metamorphosen bei, wie den Abschied von der Zauberkunst, der dort der Medea in den Mund gelegt ist. Manche Züge rühren aus Ariosts „Rasender Roland“ her; und seinem Montaigne verdankt Shakespeare die Schilderung des Zukunftstaates (II, 1). Sie steht in dessen Essay über Kannibalen, deren Namen unter Vertauschung der Konsonanten zur Benennung Calibans führte.

Die Wunderwelt des „Sturms“ setzt sich aus Elementen zusammen, die schon vor Shakespeare vorhanden waren, aus Einzelheiten, die die naive Freude am Seltsamen und Abenteuerlichen erfunden und aufgebaut hat, nicht die Grübelsucht eines spekulierenden Philosophen. Nach der Entstehungsgeschichte des Werkes liegt gewiß kein Zwang zur Annahme eines symbolischen Gehaltes vor.

Wem eine allegorische Deutung unsympathisch ist, der mag sich unmittelbar an den Vorgängen selbst erfreuen und ohne tieferes Grübeln Prosperos abgeklärte Weisheit und Mirandas Liebe genießen, die zu dem Zartesten gehören, das Shakespeare je geschaffen hat. Er kann über die glücklichen komischen Gestalten Stephanos und Trinculos lachen, an dem plumpen Ungeheuer Caliban sich belustigen und den Gang des Schicksals bewundern, das alles in weiser Voraussicht zum Guten lenkt und in planvoller Weisheit aus den irdischen Dissonanzen eine höhere Harmonie herstellt. Das Drama bietet auch in dieser Auffassung des Schönen übergenug. Die Frage aber muß aufgeworfen werden, ob der Dichter sich mit dieser einfachen Lösung zufrieden gegeben hat. Es sind Umstände vorhanden, die die Vermutung nahe legen, daß er in die bunten Märchengebilde des „Sturmes“ eine tiefere Absicht hat hineinlegen wollen. Die feierlich gehobene Sprache, die dem Werke ein besonders weihevolles Gepräge verleiht, fällt auf; sodann machen die Beziehungen, die zwischen dem Verfasser selbst und der Gestalt des Prospero bestehen, einen symbolischen Gehalt der Dichtung wahrscheinlich, und drittens griff Shakespeare hier zu einer Form, die von der aller früheren Dramen mit Ausnahme der jugendlichen „Komödie der Irrungen“ abweicht. Die klassischen Einheiten sind gewahrt; die des Ortes zwar nur in bedingter Weise, insofern sich das Ganze auf der Zauberinsel, allerdings auf verschiedenen Schauplätzen abspielt, die der Zeit aber auf das strengste. Die Handlung vollzieht sich in wenigen Stunden, die genau einen Nachmittag von mittag bis sechs Uhr abends umfaßt.

Einzelne Forscher wollen in dem Drama ein Gelegenheitsfestspiel in der Art des „Sommernachtstraumes“ sehen, das zu Ehren der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten von der Pfalz 1613 gedichtet sein soll. Die Annahme stimmt mit der früher ermittelten Entstehungszeit des Stückes nicht überein. Aber selbst wenn sie richtig wäre, wenn die Gestalten Prosperos, Mirandas und Ferdinands auf eine Huldigung Jakobs und des Brautpaares abzielten, so bliebe noch immer der phantastische Teil des Werkes, besonders die Gestalt Calibans, unerklärt.

Die Allegorie stand zu Shakespeares Zeit in hoher Achtung. Daß er selbst sich nicht ablehnend gegen sie verhielt, geht zum mindesten aus dem Gedicht von „Phönix und Tauber“ hervor, bei dem wir aus diesem Grunde länger als nötig verweilt haben. Wollen wir aber den tieferen Sinn des „Sturmes“ ermitteln, so ist Vorsicht geboten. Wir dürfen uns nicht in das nebelhafte Gebiet philosophischer Spekulation verlieren, die dem Dichter durchaus fern lag. Wo er auf die systematische Schulweisheit zu sprechen kommt, macht er kein Hehl aus seiner Abneigung. Er selbst war alles andere, nur kein philosophisch geschulter Kopf, sondern ein großer Mensch, der das Schauspiel des Lebens mit durchdringendem Blick betrachtete, und nicht von einer Theorie, sondern von der Weisheit der Erfahrung die Lösung des Rätsels erhoffte. Selbst in „Hamlet“ und „Lear“, den gedankenreichsten seiner Dramen, steht kein Wort von Philosophie, und in dieser Hinsicht ertragen beide Werke keinen Vergleich mit Goethes „Faust“. Am weitesten geht wohl ein englischer Forscher, der Shakespeare die Darwinsche Deszendenztheorie vorausahnen läßt und in Caliban das bis heute noch nicht gefundene Bindeglied zwischen dem Menschen und dem Affen entdeckt. Nach den Worten des Dramas ähnelt das Ungeheuer zwar eher einem Fisch, aber was macht das aus? Einer guten Auslegung zuliebe wird der klare Sinn bereitwillig geopfert. Von solchen übertriebenen Deutungsversuchen müssen wir uns fernhalten; in dem Schauspiel handelt es sich nicht um Verkörperungen philosophischer Begriffe, sondern um wirkliche Menschen.

Dante, der Meister symbolischer Darstellung, verlangt von dem Kunstwerk einen vierfachen Sinn; zunächst den wörtlichen, der sich aus der Handlung von selber ergibt, wie wir ihn für den „Sturm" im Vorhergehenden entwickelt haben, sodann einen allegorischen, der im Gewande der Fabel eine philosophische Wahrheit bietet, drittens einen moralischen, d. h. eine Weisheitslehre, die aus den Vorgängen entnommen werden kann und zuletzt einen anagogischen Sinn, der die Dichtung in ein Verhältnis zu dem jenseitigen Leben setzt. Die vier Deutungen brauchen nicht immer vorhanden zu sein und nicht an jeder einzelnen Stelle des Werkes hervorzutreten. Sonst würde der Gehalt der Dichtung in frostiger Allegorie erstarren, wie das tatsächlich in einzelnen Kanzonen Dantes der Fall ist. Die Theorie des „Convivio" war Shakespeare natürlich nicht bekannt, aber sie bildete das geistige Eigentum des Mittelalters und enthält eine Lehre, die der große Florentiner nur zuerst klar ausgesprochen, nicht erfunden hat. Bis zum Ausgang der Renaissance blieb sie für die epische und lyrische Dichtung maßgebend, z. B. steht Tassos „Befreites Jerusalem" noch ganz unter ihrem Einfluß. Als wichtigstes für uns geht aus der Theorie hervor, daß mehrfache Auslegungen eines Werkes sich nicht ausschließen, im Gegenteil als besondere Kunstfertigkeit betrachtet wurden. Je nach dem Sinn, den man verfolgt, verkörpern die Wölfin, der Löwe und der Leopard im ersten Gesange des „Inferno" die römische Kirche, Frankreich und Florenz oder die menschlichen Laster der Habsucht, des Stolzes und der Üppigkeit, die dem Wanderer den Pfad zum Himmel versperren. In gleicher Weise mag auch der „Sturm" einer mehrfachen Auslegung fähig sein.

Nehmen wir die Ähnlichkeit, die zwischen Prospero und dem Dichter herrscht, zum Ausgangspunkt, so liegt es nahe, in dem Drama eine allegorische Darstellung seines eigenen Lebensganges zu vermuten, eine poetische Beichte in gedrängter dramatischer Form, die Shakespeare bei seinem Abschied von der Bühne ablegt. Der Zauberer selber sagt am Schluß V, 1:

Erzählen will ich meines Lebens Lauf
und alles einzelne, das hier geschehn,
seit ich zur Insel kam.

Der Zuschauer hat diesen Ereignissen persönlich beigewohnt. Was Prospero berichten kann, ist Vorgeschichte und Inhalt des Dramas. Daß Shakespeare einmal in seinem Leben schwer unter Undank gelitten hat, ist nach der Häufigkeit dieses Motives in seinen Werken sehr wahrscheinlich. Dies Laster wird bei ihm als das Schlimmste von allen dargestellt. Schon Viola in „Was ihr wollt" (IV, 1) spricht den leidenschaftlichen Tadel aus:

Ich hasse Undank mehr an einem Menschen
als Lüge, Hoffahrt, laute Trunkenheit,
als jedes Laster, dessen starkes Gift
das schwache Blut bewohnt.

„Lear", „Timon" und „Coriolan" stellen sich als Tragödien des Undanks dar. Der Undank der ihm am nächsten Stehenden hat Prospero um sein Herzogtum gebracht und in die Verbannung gestoßen. Wann ein entsprechender Schlag den Dichter traf, entzieht sich unserer Kenntnis. Es hieße die Allegorie zu wörtlich nehmen, wollte man etwa seine Flucht aus Stratford und den Übergang zum Theater auf einen solchen Anlaß zurückführen. Denn darüber kann kein Zweifel herrschen: ist Prospero mit dem Dichter identisch, so bildet die Zauberinsel das Sinnbild der Bühne. Ariel, der reine, von aller irdischen Schwere befreite Geist, stellt die Phantasie dar, die aber in strenger Zucht gehalten werden muß, um gedeihlich zu schaffen. In Miranda verkörpert sich die Kunst, beziehungsweise das Drama, die schönste Tochter des großen Zauberers, und in Caliban endlich die gemeine Masse des Volkes. Der Dichter hat versucht, sie zu sich zu erheben und zu belehren, aber sie erweist sich als bildungsunfähig und kann nur unterjocht werden. Das Götterbild der Kunst, das er vor ihr enthüllt, reizt nur ihre niedrigste sinnliche Begier und statt zu ihm emporzustreben, sucht sie es durch einen Gewaltakt herabzuziehen und zu beschmutzen.

Statt zu der Weisheit Prosperos lockt es die Menge zu Stephano und Trinculo, zu dem Trunkenbold und dem Narren. Vor ihnen wirft sie sich in den Staub, verehrt sie als Götter und läßt sich von ihnen beherrschen. Die Schilderung entsprach der Wirklichkeit der englischen Bühne. Wie oft trug der Clown den Sieg über den Dichter davon! In „Hamlet" weiß Shakespeare von dieser seiner bittersten Erfahrung zu berichten. Doch für Caliban ist Miranda nicht bestimmt, sondern Ferdinand wirbt um das Himmelskind und gewinnt es. Er verkörpert das neue Dichtergeschlecht, das Shakespeares Erbschaft antritt, das sich in allen ihm von dem Meister auferlegten Prüfungen als echt erweist. Ob in der Gestalt des Jünglings etwa noch persönliche Beziehungen auf den zu Ruhm gelangenden Fletcher zu finden sind, der als Hausdichter des Globus in die Fußtapfen des großen Dramatikers trat, kann dahingestellt bleiben. Die Götter des Olympus selber steigen hernieder und segnen den Bund des hoffnungsvollen Fürstensohnes aus Genieland mit der Tochter des alternden Vorgängers, die jener von den ersten Tagen der Kindheit bis zur Entfaltung ihrer höchsten Schönheit bewacht hat. Das holde Wunderkind, „der Faden seines eigenen Lebens, ja das, wofür er lebte", das „reiche Geschenk" überliefert der große Zauberer dem Jüngeren mit den Worten (IV, 1):

> Du wirst finden, daß sie alles Lob
> weit übertrifft und lahm nachhinken läßt.

Alonso, Antonio und Sebastian vertreten die Feinde des Dichters. Es ist möglich, daß sich bestimmte Persönlichkeiten hinter den Gegnern, die Prospero aus seinem angestammten Herrschersitz vertrieben haben, verbergen, vielleicht Kollegen in Apoll, die Shakespeares Kunst bekämpften und verleumdeten. Doch es wäre vermessen, in dieser Beziehung auch nur eine Vermutung aufzustellen und Namen angeben zu wollen. Faßt man das Drama in dieser Weise als symbolische Darstellung von des Dichters eigenem Leben auf, so führt es zu einem in jeder Richtung erfreulichen Abschluß.

Alle Feinde sind überwunden, die Kunst befindet sich in den besten Händen, und zufrieden mit seinem Lebenswerk kann der große Meister nach seinem Herzogtum, das er sich selbst in der alten Heimat am Avon bereitet hat, zurückkehren.

Noch eine andere Auslegung des „Sturmes" erscheint möglich. Sie liegt auf politisch-moralischem Gebiet und knüpft an die Schilderung des Idealstaates (II, 1) an, die der alte Gonzalo seinen Genossen entwirft.

Ich schüfe einen Staat im Gegensatz
zu allen andern: keine Art von Handel
erlaubt' ich, keinen Schein von Obrigkeit;
Gelehrtheit sollte man nicht kennen; Reichtum,
Dienst, Armut gäb's nicht; von Vertrag und Erbschaft,
Gemarkung, Grenze, Feld- und Weinbau nichts;
auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Öl, Metall,
kein Handwerk; alle Männer müßig, alle:
die Weiber auch; doch völlig rein und schuldlos;
kein Regiment.
In der gemeinsamen Natur sollt' alles
Frucht bringen ohne Müh und Schweiß; Verrat, Betrug,
Schwert, Speer, Geschütz, Notwendigkeit der Waffen
gäb's nicht bei mir; es schaffte die Natur
von freien Stücken alle Hüll' und Fülle,
mein schuldlos Volk zu nähren.

Montaigne ist der geistige Vater dieser Beschreibung. Durch die Entdeckung der überseeischen Länder und durch die Gründung von Kolonien stand der Gedanke der Staatenbildung in erster Reihe unter den Interessen der Spätrenaissance; und zwar träumte man von einer Verfassung, die nur auf die Vernunft aufgebaut, sich frei von allen Gebrechen halten sollte, die angeblich aus der Kultur und dem Druck der Tradition hervorgingen. Schon zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts versuchte der Kanzler Thomas More in seiner lateinisch geschriebenen „Utopia" diesem Traume feste Gestalt zu geben. Sein Werk wurde 1551 in das Englische übertragen und fand um 1600 ein Seitenstück in Campanellas „Sonnenstaat". Alle

Laster und Verbrechen galten als Einwirkungen einer verrotteten Zivilisation, die in Gegensatz zu dem absolut guten Naturzustande gestellt wurde. In dem kulturlosen Menschen sah man ein reines, unbeflecktes Wesen, unangekränkelt von den verderblichen Einflüssen des alternden Europas. Die Gestalt des „edlen Wilden", der in Prévosts „Manon Lescaut" und Rousseaus Schriften spukt und in letzter Linie die Helden der Cooperschen Indianerromane erzeugt hat, stammt aus jener Zeit. Rückkehr zur Natur und Befreiung von der Überfeinerung einer entsittlichenden Überentwickelung hieß schon damals die Losung. In der Einsamkeit sollte der Mensch seine ursprüngliche Reinheit und Schönheit wieder erlangen. Lope de Vega hat diesen Gegensatz in mehreren Dramen benutzt, und soweit ihn religiöse Rücksichten nicht verhindern, schildert er die Wilden, mögen sie nun auf dem neuentdeckten Haiti, auf Teneriffa oder in einem unzugänglichen Tal der Pyrenäen hausen, den eindringenden Spaniern weit überlegen. Shakespeare hat von diesen Schriften vermutlich keine gekannt, nicht einmal den Staatsroman seines Landsmannes More, doch ihr Ideenkreis blieb ihm nicht fremd und wurde ihm zum mindesten durch den hochgeschätzten Montaigne vermittelt. In „Cymbeline" machte er den Versuch, das ideale Leben kulturloser Menschen darzustellen. Das ganze Drama wird durch den Gegensatz einer verderbten Zivilisation zu der unbefleckten Natur bestimmt. Im „Sturm" tauchen ähnliche Gedanken auf. Auch Prospero und Miranda finden keine Stätte in der Heimat, wo die Schlechten die Macht an sich reißen, sondern müssen in die Einsamkeit flüchten, wo allein die Tugend sich in ihrer Reinheit durchsetzen kann. Jedoch der große Zauberer nimmt seine Bücher, die besten Erzeugnisse des menschlichen Geistes, Kunst und Wissenschaft, mit sich. Shakespeare teilt die Schwärmerei für den Urzustand nur in bedingter Weise. Auf Gonzalos Schilderung des Idealstaates bemerkt Antonio richtig, daß dabei nur müßiges Volk, nur Dirnen und Taugenichtse, herauskommen würden, und statt des edlen Wilden haust auf der einsamen Insel Caliban, der Urmensch, der sich nur durch seine Bösartigkeit über das Tier

erhebt. Statt der erträumten Ursprünglichkeit schwebt dem Dichter ein Zustand vor, in dem die herrlichsten Blüten der Kultur erhalten und nur ihre Gebrechen ausgestoßen werden. Prospero ist der Begründer dieser neuen Gemeinschaft, der Vertreter des überlegenen menschlichen Geistes, der Erzeuger von Kunst und Wissenschaft, der Entdecker unbekannter Länder und Träger der edelsten, von allen Schlacken befreiten Kulturgüter. Als herrlichstes Gebilde hat er in Miranda die Kunst erzeugt, die nur in der stillen Abgeschiedenheit des Dichters gedeihen kann, um dereinst der ganzen Welt zugute zu kommen. Ariel steht dem Zauberer zur Seite: er verkörpert die tätige Intelligenz, die die Befehle des Meisters in Taten umsetzt und mit der Schnelligkeit des Gedankens die räumliche Fernen überspringt. Prosperos Einsamkeit trägt keinen menschen- und kulturfeindlichen Charakter, sondern alle Wesen sind zur Teilnahme an dieser neuen Gemeinschaft geladen: zunächst die Reinen wie Ferdinand und Miranda, sodann aber alle, die das Sittengesetz anerkennen oder denen die Reue Eingang verschafft. Ausgeschlossen bleibt nur die für alles Bessere unfähige Masse, die ihren Vertreter in Caliban findet. Die niedere Menge ist auf ewig zu Sklavendiensten verdammt; sie muß sich in der kümmerlichsten Fron abschinden, damit auf diesem Unterbau eine Welt der Schönheit und Gerechtigkeit erstehen kann. Die Gemeinschaft Prosperos bildet gerade das Gegenteil von dem Idealstaat Gonzalos und Montaignes. Nicht auf die allgemeine Gleichheit, sondern auf die immer dauernde Ungleichheit der Menschen ist sie begründet, auch nicht auf die Faulheit und den Müßiggang, sondern auf die Arbeit. Es ist bezeichnend, daß in dem Drama gerade die Edlen dienen und gerne zu dienen bereit sind. Ariel muß sich der Dienstbarkeit Prosperos bequemen, Ferdinands Prüfung besteht in der Leistung harter Verrichtungen, denen er sich aus Liebe willig unterwirft, und Miranda, die ganz Reine, ist von demselben dienstwilligen Eifer erfüllt und wünscht nur die Magd des Geliebten zu sein. Die Schlechten dagegen schreien nach Freiheit, die Männer der Revolution, Caliban, Stephano und Trinculo. Derselbe Geist der Willkür, der Wunsch,

keinen Herren über sich zu haben, beherrscht Antonio und Sebastian. Die Auflehnung muß gebrochen, die alle Schranken einstürzende Selbstsucht vernichtet werden, damit die neuere und bessere Gewalt an Stelle der alten treten kann. Harter Frondienst wartet derer, die sich nicht freiwillig unterordnen und der gemeinsamen Arbeit anpassen. In der Selbstentäußerung, dem Willen zu dienen, erblickt Shakespeare die Grundlage der neuen Gemeinschaft. Nur auf dieser Voraussetzung kann der Idealstaat entstehen. Der Dichter erkannte scharf den Mangel aller utopischen Gebilde: sie sind undurchführbar, solange die menschliche Natur dieselbe bleibt und sich nur durch egoistische Motive leiten läßt. Die allgemeine Gleichheit ist ein herrlicher Gedanke, wenn es einst keine Calibans mehr geben sollte. Die Krönung des Dramas bildet die Vermählung der Kunst mit der sittlich gereinigten Kraft, Mirandas und Ferdinands. Das ist im Sinne Dantes die moralische Weisheit, die sich aus der bunten Fabel des „Sturmes" ziehen läßt.

Ein moderner französischer Philosoph und Dichter hat eine Fortsetzung des Dramas geschrieben, in der er die politische Seite des Werkes besonders hervorhebt. Ernst Renan läßt Prospero in Gesellschaft von Ariel und Caliban nach Mailand zurückkehren, aber ganz wie vor seinem Sturz ergibt der Herzog sich wieder ausschließlich volksbeglückenden Studien und kümmert sich nicht um die Regierung seines Landes. Caliban, der mündig gewordene Pöbel, der sich völlig in Europas übertünchte Höflichkeit eingelebt hat, benutzt die Sorglosigkeit des Fürsten, um eine Revolution anzustiften. Ariels Künste erweisen sich diesmal als machtlos, da das Volk an den Zauber nicht mehr glaubt. Prospero muß die Herrschaft an seinen ehemaligen Sklaven abgeben, der unter allgemeiner Begeisterung den Thron besteigt. Es stellt sich heraus, daß er so gut oder so schlecht wie ein legitimer Herrscher regieren kann, ja er schützt sogar seinen früheren Meister vor der Wut der römischen Inquisition, die dessen wissenschaftliche Studien stets mit schelen Augen betrachtet hat. Caliban ist antiklerikal geworden.

Ariel löst sich in die Elemente auf, denn die entweihte, der Schönheit beraubte Erde besitzt keine Stätte mehr für ihn. Daß diese Fortsetzung nicht im Geiste Shakespeares liegt, bedarf keiner Erwähnung. Seine scharf umrissenen wirklichen Menschen verschwimmen zu begrifflichen Schemen, die nichts mehr sind, sondern nur noch etwas bedeuten. Während das Original eine politische Auslegung zuläßt, bildet sie in dem modernen Stück die Hauptsache, die allein der äußeren Handlung einen Sinn verleiht.

Auch die theologische Seite des „Sturmes", die Dante als die anagogische bezeichnet, hat eine Erweiterung durch eine moderne Dichtung, durch Robert Brownings „Caliban auf Setebos", erfahren. Bei Shakespeare ist Prospero ihr Träger. Er will nach Mailand zurückkehren, wo der „dritte Gedanke sein Grab sein soll"; also den Rest seiner Tage einer beschaulichen Betrachtung, erfüllt von der Hinfälligkeit des Irdischen, widmen. Auch sein Leben, und damit das Drama, stellt sich wie die Pilgerfahrt des großen Florentiners durch Hölle, Fegefeuer und Himmel, als eine Reise zu Gott, tendens ad superiora, dar. Der Epilog führt den Gedanken weiter aus. Das Fest des Lebens ist vorüber, die Spieler waren nur Geister und haben sich in die Luft verflüchtet, der Mensch selbst besteht aus dem Stoff, aus dem die Träume werden:

Vorbei ist's mit der Zauberkunst:
Kein Geist, der mein Gebet erkennt;
Verzweiflung ist mein Lebensend',
wenn euer Gebet nicht Hilfe bringt,
und rührend auf zum Himmel dringt,
daß es erzwinget Gnad' und Huld
und mich befreit von jeder Schuld.

Von der göttlichen Gnade erwartet Prospero das Heil seiner Seele, die Erfüllung des irdischen Daseins. Den modernen Dichter dagegen lockt die rätselhafte Gestalt Calibans. Bei ihm wird das Ungeheuer zum Verkünder einer „Natürlichen Theologie", in der der ganze Schmerz des Unterdrückten sich in einer mächtigen Anklage gegen die Götter aufbäumt. Der bösartige Fischmensch Shake-

speares verwandelt sich in ein empfindsames Wesen, das unter dem Fluch der Häßlichkeit und Unbildung, unter dem Abstande, der ihn von den besseren Geschöpfen trennt, unsagbar leidet.

Es muß nochmals hervorgehoben werden, daß alle derartigen Auslegungen des Dramas auf Vermutung beruhen. Bei dem zweiten Teil des „Faust" und bei der „Göttlichen Komödie" ist eine symbolische Deutung notwendig, bei dem „Sturm" nicht. Die Wahrscheinlichkeit spricht allerdings dafür, daß der Dichter einen tieferen Sinn in das Werk hineingelegt hat; aber auch ohne einen solchen ist es verständlich und erklärt.

Das Stück errang einen großen Erfolg. Der Dichter Dryden, der 1669 eine Bearbeitung des Schauspieles unter dem Titel: „Der Sturm oder die verzauberte Insel" herausgab, weiß davon noch zu berichten. Die wenigen Tatsachen, die auf uns gekommen sind, bestätigen seine Angabe. In den nächsten Jahren nach dem Erscheinen wurde das Drama mehrfach bei Hofe aufgeführt, und der beste Beweis seiner dauernden Zugkraft zeigt sich darin, daß es nach 1622 von Fletcher in seiner „Seereise" und 1646 von Sir John Suckling in seinen „Spuckgeistern" nachgeahmt wurde. Eine Quartausgabe des Stückes existiert nicht. Die Herausgeber der Folio stellten den „Sturm" an den Anfang des Bandes. Ihre Gründe sind uns unbekannt, aber vermutlich maßen auch sie der Komödie eine besondere Bedeutung für Shakespeare bei und wiesen ihr deshalb den Ehrenplatz an. Sie bildet das Programm seines gesamten Schaffens. Die erste Aufführung fand nicht im Globus, sondern im Blackfriars-Theater statt, das seit einigen Jahren wieder in die Verwaltung Burgbages übergegangen war. In dem geschlossenen Hause wurde wie auf allen sogenannten Privatbühnen ein höherer Wert auf Ausstattung gelegt, es besaß auch bessere maschinelle Einrichtungen, so daß die zauberhaften Vorgänge des „Sturmes" wenigstens teilweise zur Darstellung gebracht werden konnten. Die begleitende Musik und die Kompositionen der Gesänge steuerte der Tonkünstler R. Johnson bei. In einer alten Liedersammlung aus dem Jahre 1660 sind vermutlich zwei seiner Melodien zu den

von Ariel gesungenen Einlagen „Dein Vater schläft auf Meeresgrund“ I, 2 und „Kost der Bienen saug' ich ein“ V, 1 aufbewahrt. Die Worte der Maske (IV, 1), die den drei Göttinen, Ceres, Juno und Iris in den Mund gelegt sind, stammen wohl kaum aus Shakespeares Feder, sondern verdanken ihre Entstehung einer Ergänzung für eine Aufführung bei Hofe. Der Dichter begnügte sich vermutlich mit einer stummen Pantomime.

Der „Sturm“ besitzt als Abschluß von Shakespeares Tätigkeit eine besondere Wichtigkeit. Der Lebensunmut ist verschwunden, Menschenhaß und Weltverachtung haben einer freundlicheren Auffassung weichen müssen. Eine milde Heiterkeit, eine aus tiefstem Herzen quellende versöhnliche Stimmung herrschen in dem Drama. Der Dichter ist ernst geworden, er hofft vom Leben nichts mehr als einen ruhigen Abend nach des Tages Mühsal. Die Nichtigkeit des Daseins steht ihm vor Augen, aber die Erkenntnis drückt ihn nicht nieder und erfüllt ihn nicht länger mit Bitterkeit. Die letzten Dramen rufen den Eindruck eines vor der Zeit alternden, aber ungebrochenen Mannes hervor. „Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.“ Wer soviel geleistet, durfte mit Befriedigung auf seinen Lebensweg zurückblicken. Nicht in Unmut legte Shakespeare die Feder aus der Hand, die er seit etwa fünfundzwanzig Jahren geführt hatte. Viel Bitteres hatte die lange Frist ihm gebracht, aber auch viel Freude. Großes war in der Zeit zustande gekommen. Die Kunst, im rechten Augenblicke aufzuhören, ist vielleicht die schwerste im Leben. Shakespeare besaß sie. Im „Wintermärchen“ und im „Sturm“ findet sich nicht das geringste Zeichen greisenhafter Schwäche. Der Flug der Phantasie ist so kühn wie in den besten Tagen der Jugend, die Zeichnung der Charaktere bleibt hinter den großen Tragödien nicht zurück, und die Gestaltungskraft, die vor den Romanzen eine Minderung erfahren hatte, erreicht wieder die alte Höhe. Die dargestellten Gegenstände sind zwar nicht mehr so gewaltig wie in „Hamlet“, „Othello“, „Macbeth“ und „Lear“, aber was das technische Können anbelangt, so halten die letzten Dramen den Vergleich mit den großen Meisterwerken aus. Nicht als Über-

wundener verließ Shakespeare die Stätte seiner Erfolge, sondern das letzte Wort, das er durch den Mund Prosperos IV, 1 verkündet, lautet:

Seid fröhlich! Unser Spiel ist nun beendet.

Wenn er sich trotzdem in verhältnismäßig jungen Jahren von jeder Tätigkeit zurückzog, so fühlte er wohl, daß seine Arbeit getan war, daß die Nacht hereinbrach, wo niemand wirken kann. Das Beste, was er besaß, hatte er seinem Volke gegeben; die Zeit der Ruhe war gekommen.

That's but an Exit of Mortalitie;
This, a Reentrance to a Plaudite.
J. M. in der ersten Folio.

XX.

Letzte Lebensjahre und Tod.

Der genaue Zeitpunkt, wann Shakespeare seine dichterische Tätigkeit aufgab und sich von der Hauptstadt zu beschaulicher Muße nach Stratford zurückzog, läßt sich mit Bestimmtheit nicht angeben. Alle äußeren Anzeichen weisen aber darauf hin, daß der Schritt unmittelbar nach Vollendung der Romanzen erfolgte, also etwa gegen Ende des Jahres 1611. Mit diesem Termin bricht die fortlaufende Kette der Dramen ab, die er seit mehr als zwanzig Jahren regelmäßig dem Theater zu liefern pflegte. Mit Sicherheit kann man sagen, daß er 1613 nicht mehr in London weilte, als dort sein „Heinrich VIII." aufgeführt wurde. Der Dichter stand damals erst im achtundvierzigsten Lebensjahr, also in dem besten Mannesalter. Aber wenn wir aus der Ähnlichkeit mit Prospero und der herbstlichen Stimmung der letzten Werke einen Schluß ziehen dürfen, so fühlte er sich wohl vor der Zeit gealtert. In Anbetracht seiner aufreibenden Tätigkeit und der unerhörten Anspannung seiner Schaffenskraft kann das nicht wundernehmen. Shakespeare schrieb eben anders als etwa Lope de Vega, der imstande war, alle vierzehn Tage mit einem neuen Stück herauszukommen. Der Spanier arbeitete darauf los wie ein Zeitungschreiber, der zu einem bestimmten Termin seinen Artikel fertig stellen muß, während in „Hamlet", „Lear" oder dem „Sturm" die ganze Seele eines Menschen liegt, mit allem, was er an geistigen Fähigkeiten besitzt. Goethe erklärte, er hätte Stücke wie „Clavigo" in jedem Monat

eines schreiben können; „Faust“ und „Iphigenie“ dagegen sind Werke, die nur unter Einsatz der ganzen Persönlichkeit und auch dann nur in besonders glücklichen Stunden gelingen. Dasselbe gilt für die großen Dramen Shakespeares. Eine körperliche Erschöpfung ist nach diesen unerhörten Leistungen wohl begreiflich. Vielleicht kränkelte der Dichter auch schon; zum mindesten macht es die Wiederholung desselben Gedankens („Heinrich IV.“ Zweiter Teil III, 1, „Othello“ III, 3, „Macbeth“ II, 2), die erschütternde Schilderung der Qualen der Schlaflosigkeit, wahrscheinlich, daß er schon seit Jahren an diesem Übel litt. Sein Rücktritt war auf jeden Fall längst vorbereitet. Schon 1609/10 trat seine Theatergesellschaft, die sonst fast nur von seiner Produktion gelebt hatte, mit andern Schriftstellern in Verbindung und sicherte sich die neuesten Werke von Ben Jonson und dem Dichterpaar Beaumont und Fletcher, offenbar, um die Lücke auszufüllen, die das bevorstehende Scheiden ihres Hausdichters zu reißen drohte. Er selbst hatte die Übersiedelung in die alte Heimat stets im Auge gehabt und sich dort die Stätte für seinen Lebensabend bereitet. In allen Kaufkontrakten von 1602 ab wird er als William Shakespeare, Gentleman aus Stratford-on-Avon bezeichnet, er fühlte sich niemals als Bürger der Hauptstadt. In den letzten Jahren war seine Anwesenheit in der Vaterstadt immer häufiger und andauernder geworden, so daß die endgültige Niederlassung kaum eine einschneidende Änderung verursachte. Nur sein poetisches Schaffen hörte auf. Daß der Dichter bei seinem Wegzug von London irgendwelche dramatische Entwürfe hinterließ, ist wohl anzunehmen. Jedoch sind wir außerstande, bestimmte Angaben zu machen, und alle Behauptungen, die in dem verlorenen Stücke „Cardenio“ und in den uns erhaltenen „Beiden edlen Vettern“ von Fletcher fortgeführte Shakespearesche Fragmente sehen wollen, beruhen auf Vermutungen, die im ersten Falle nur durch einen Eintrag in das Buchhändlerregister gestützt werden, im zweiten durch die Angabe einer verspäteten Quartausgabe von 1634, die die Namen beider Dichter als gemeinsame Verfasser auf dem Titelblatt nennt. In

Stratford hat Shakespeare sicher nichts mehr geschrieben. Er entwarf zwar noch 1613 einen Sinnspruch (Impresa) zu dem Wappen des Grafen von Rutland, das Burbage gemalt hatte, und erhielt vierundvierzig Schillinge in Gold dafür, aber diese gelegentliche Spielerei kann als literarische Arbeit nicht betrachtet werden. Wenn Theobald, einer der ältesten Forscher, 1733 erzählt, daß zwei Kisten voll beschriebener Blätter später in New Place gefunden worden seien, so mag es sich um Manuskripte des Dr. Hall handeln, deren Verlust nur dann zu bedauern wäre, wenn sie wichtige Familienpapiere enthalten haben sollten. Das Drama jener Zeit wurde durch die unmittelbare Berührung mit der Bühne erzeugt; es ist ausgeschlossen, daß Shakespeare fern von London Stücke schrieb, die nicht aufgeführt wurden, oder gar für die Aufführung nicht bestimmt waren. Auch Ben Jonson verfaßte in der Zeit von 1616 bis 1625, während er dem Theater fern stand, keine Schauspiele. Erst als er die Gunst des Hofes verloren hatte, trieb ihn die Not zu der „verhaßten Bühne“ und zu der auf ihr gepflegten Kunst zurück. Shakespeare befand sich in einer glücklicheren Lage; für seinen Lebensabend war reichlich gesorgt. Er konnte ihn, wie Rowe, einer seiner ältesten Biographen, sagt, so verbringen, wie es sich alle vernünftigen Leute wünschen, in behaglicher Zurückgezogenheit und im Verkehr mit seinen Freunden.

Der Dichter war der reichste Mann und der größte Grundbesitzer in Stratford. Vier Häuser am Ort nannte er sein eigen, zwei vom Vater ererbte und zwei eigene spätere Erwerbungen, darunter New Place, das stattlichste Privatgebäude des Städtchens. Hier wohnte Shakespeare selber, während er in dem kleinen gegenüberliegenden Hause vermutlich seinen Verwalter und seine wirtschaftlichen Beamten untergebracht hatte. Das größere Grundstück besaß zwei geräumige Gärten, die bis an den Avon hinabreichten, von denen der eine für den Obstbau bestimmt war. An manchem Sommermorgen mag der Dichter mit Schere und Spaten hier gestanden und der ihm seit den Tagen der Kindheit vertrauten ländlichen Beschäftigung obgelegen haben. Er gehörte zu den großen

Naturen, denen es wie Bismarck als höchstes Ziel des Lebens erscheint, ihren Kohl selber zu bauen und in dieser friedlichen Arbeit, in innigster Berührung mit der Natur den Herbst des Lebens zu genießen. Zu dem städtischen kam der bedeutende ländliche Grundbesitz, dessen langsames Werden wir schon früher festgestellt haben. Als Mitinhaber des Zehnten nahm der alternde Dichter eine Ehrenstellung unter seinen Mitbürgern ein; er war gewissermaßen der Patron der kleinen Stadt. Sonst gewährte ihm gerade dieser Besitz nur wenig Freude. Wie wir gesehen haben, verwickelte er ihn in einen langwierigen Prozeß, der ihn 1612 persönlich nach London führte. In demselben Jahr trat er auch als Zeuge in einem andern Rechtshandel auf, in dem sein ehemaliger Hauswirt, der Friseur Mountjoy und dessen Schwiegersohn sich gegenüberstanden. Es handelte sich um die Mitgift, die dem letzteren versprochen, aber nicht ausgezahlt war. Da der Dichter die Ehe vermittelt hatte, war seine Aussage von größter Bedeutung, doch konnte er über die finanziellen Abmachungen nichts Bestimmtes bekunden und beschränkte sich darauf, dem Kläger ein gutes Leumundszeugnis auszustellen. Auch im März des nächsten Jahres treffen wir Shakespeare in der Hauptstadt, wo er für hundertvierzig Pfund ein Haus in Blackfriars erwarb. Der Preis erscheint sehr hoch, denn bei dem letzten, erst um vier Jahre zurückliegenden Besitzwechsel hatte das Anwesen nur hundert Pfund erbracht. Der neue Erwerber muß großen Wert auf dies Grundstück gelegt haben, eine Tatsache, die sich nicht nur aus der Höhe des Kaufpreises, sondern auch aus den günstigen Zahlungsbedingungen ergibt, die er dem Verkäufer einräumte. Es war ein einstöckiges Wohnhaus mit großem Torweg, an dessen Rückseite sich ein geringes Stück Land anschloß. Für sich selbst, etwa als Absteigequartier in London, nahm es der Dichter nicht in Aussicht, denn unmittelbar nach dem Erwerb vermietete er es an John Robertson, der bis dahin ein Haus in der Nähe bewohnt hatte. Der Dichter scheint überhaupt den Erwerb von Grundstücken in der Hauptstadt, wenigstens in seinen letzten Lebensjahren, als besonders vorteilhafte Vermögens-

anlage betrachtet zu haben, denn um dieselbe Zeit erscheint er als Miteigentümer an einem andern in demselben Stadtteil belegenen Gebäude. Auch dieser Besitz verstrickte ihn 1615 in einen Rechtshandel, der am 22. Mai zu seinen und seiner Streitgenossen Gunsten entschieden wurde. Vielleicht weilte er auch damals wieder persönlich in London, auf jeden Fall beweisen diese Erwerbungen, daß er mit einer häufigen Anwesenheit in der Hauptstadt rechnete, denn bei den schlechten Verbindungen ließen sich diese Geschäfte von Stratford kaum erledigen. Bei den Besuchen bildeten selbstverständlich die alten Kollegen von der Bühne seinen wesentlichsten Verkehr. Wie Prospero seinen Ariel, so vermißte er ihren Umgang in Stratford. Waren es auch in erster Linie geschäftliche Anlässe, die ihn nach der Hauptstadt führten, so hatten gewiß die alten Freunde auch einen Teil an diesen Reisen, die Shakespeare zum mindesten einmal im Jahre unternommen zu haben scheint. Es ist anzunehmen, daß er das Schicksal seines Theaters mit dem regsten Interesse verfolgte. Bei diesen Besuchen bestürmten ihn die Schauspieler gewiß oft, den Zauberstab, den er aus der Hand gelegt hatte, nochmals zu ergreifen. Ihrem Drängen entspringt wohl die Mitarbeiterschaft des Dichters an dem Drama „Heinrich VIII.“, das im Juni 1613 im Globustheater unter dem zweiten Titel „Alles ist wahr“ aufgeführt wurde. Die Bezeichnung besitzt insofern eine Berechtigung, als das Stück sich eng an die Quellen, an Halls und Holinsheds Chroniken, Cavendishs „Leben des Kardinal Wolsey“ und Fox' „Christliche Märtyrer“ anschließt. Mit der historischen Wahrheit sieht es dagegen mißlich aus, doch das kommt für die Würdigung des Stückes nicht in Betracht, und für den Titel genügt es, daß der oder die Verfasser die Vorgänge, wie sie sie fanden und wiedererzählten, für wahr hielten.

„Heinrich VIII.“ ist überhaupt kein regelrechtes Drama, sondern ein Rückfall in den längst überwundenen Stil der dramatischen Chroniken in der Art des „König Johann“ und des ersten Teiles von „Heinrich VI.“. Eine Reihe locker gefügter Szenen und Einzelhandlungen, die sich unter der Regierung eines Fürsten abspielen,

werden zusammengestellt und erfahren allenfalls durch die Hinweise auf die Geburt der Elisabeth eine geringe innere Verknüpfung. Prunkvolle Aufzüge und ein starkes Aufgebot von Patriotismus müssen herhalten, um die Leere des Ganzen zu verdecken. Aus dem Drama lassen sich verschiedene, voneinander unabhängige Einzeltragödien aussondern. Zunächst der Sturz des Herzogs von Buckingham durch die Intrigen Wolseys, der den ersten und den Beginn des zweiten Aktes ausmacht. Darauf folgt die Vernichtung des allmächtigen Kardinales selber, die durch eine in der Darstellung unglaublich plump wirkende Dummheit herbeigeführt wird. Als drittes tragisches Ereignis endlich schließt sich der Tod der Königin Katharina an, auf deren Ende ihre Verstoßung durch den König und ihr öffentliches Verhör vorbereiten. Parallel diesen traurigen Vorgängen läuft das Aufkommen der Anna Boleyn, das am Schluß des fünften Aktes nach einer höchst überflüssigen Auseinandersetzung zwischen den feindlichen Bischöfen Cranmer und Gardiner durch die Geburt und Taufe ihrer Tochter Elisabeth besiegelt wird. Die Feier gibt Veranlassung zu einer prophetischen Verkündigung der trefflichen Regierung der jungfräulichen Königin, sowie der nicht minder glücklichen ihres Nachfolgers Jakob. Manche Einzelheiten in dem Werk sind von hoher Schönheit, aber infolge der Zersplitterung und des Mangels einer inneren Einheit verfehlt das Ganze seinen Zweck völlig und bleibt ohne Wirkung.

Um Methode in diese Masse zusammenhangloser Vorgänge zu bringen, hat man die Dichtung als ein patriotisches Festspiel erklären wollen. Doch dem entspricht ihr Inhalt nicht. Weder unter der Regierung Elisabeths noch der Jakobs konnte sie diese Absicht erfüllen. Der Monarchin mußte jede Erinnerung an die zweifelhafte Ehe ihrer Mutter und an ihre eigene noch zweifelhaftere Geburt unerwünscht sein. Anna Boleyn wurde später von ihrem königlichen Gemahl verstoßen und die Rechtmäßigkeit ihrer Tochter nicht anerkannt. Die Dinge waren selbst in der Form einer Glorifikation zu heikel für eine patriotische Feier, und selbst wenn sie unter dem Schlagwort „Alles ist wahr“ auf die Bühne kamen, so

gab es doch viele unter den Zuschauern, die von dem Gegenteil überzeugt blieben. Elisabeth konnte kein Gefallen geschehen, wenn diese Vorgänge wieder aufgerollt wurden, unter denen sie mehr als genug zu leiden gehabt hatte. Anderseits läuft das Drama aber auf eine Verherrlichung der Tudors hinaus, und das war das letzte, was Jakob noch dazu bei einer festlichen Gelegenheit gern hörte. Seine Mutter, Maria Stuart, war ja als Opfer des strittigen Erbrechts gefallen. Überhaupt verleiht nichts in „Heinrich VIII." diesem Stück den besonderen Charakter eines Festspieles. Prunkvolle Aufzüge bilden in den späteren nachshakespeareschen Dramen keine Seltenheit, und an Schmeicheleien für den regierenden Fürsten ließ man es auch in den gewöhnlichen Schauspielen nicht fehlen. Das Sonderbare ist nur, daß hier solche für Elisabeth und Jakob nebeneinander stehen. Doch dieser Zwiespalt zieht sich durch die ganze Dichtung; es ist, als ob ein begeisterter Anhänger und ein abgesagter Gegner der Elisabeth und der Tudors sich zusammengetan hätten, und als ob bald der eine, bald der andere das Wort ergriffe.

Das Stück ist nicht aus einem Gusse. Es liegen hier nicht nur einzelne Widersprüche vor, wie in vielen von Shakespeares historischen Dramen, die sich aus Flüchtigkeit, aus dem schlechten Zustand des überlieferten Textes oder aus geringen Abweichungen von den Quellen erklären lassen, sondern die Charaktere selbst, und zwar gerade die wichtigsten sind uneinheitlich und von einem beständig wechselnden Standpunkt geschildert. Der König erscheint bald als ein hinterlistiger Intrigant und launenhafter Wüstling, bald als ein edler großherziger Herrscher von der besten Gesinnung. Seine Weisheit und Gerechtigkeit werden gerühmt, während er in der Tat nur seinen selbstsüchtigen Launen folgt, und jeder Günstling ihn haben kann, der seine Scheidung energisch betreibt. Sein Entschluß, sich nach zwanzigjähriger Ehe von Katharina zu trennen, wird bald durch echte, tiefempfundene religiöse Bedenken motiviert — er hatte die Witwe seines Bruders Arthur geheiratet, eine Ehe, die das kanonische Kirchenrecht verwirft —, bald werden

diese Skrupel nur als Vorwand hingestellt, um von der alternden Frau loszukommen und die jüngere Anna heiraten zu können. Die eine Begründung schließt die andere aus. Ist die Scheidung eine durch die Religion gebotene Pflicht, so paßt zu dieser Voraussetzung die Rolle nicht, die der verräterische Kardinal Wolsey als Urheber des Planes spielt; auch dürfte dann die Königin Katharina nicht als die erhabene Märtyrerin geschildert werden, die den Ränken des Emporkömmlings zum Opfer fällt. Liegt aber nur eine Laune des Königs vor, so ist sein angeblicher Schmerz über die zur Beruhigung seines Gewissens notwendige Ehetrennung und das Lob der Verstoßenen, die er als die beste Frau der Welt bezeichnet, nichts als Heuchelei, seine neue Verbindung mit Anna ein schweres Unrecht und nicht die sittliche Tat, als die sie gepriesen wird. Der Verfasser hat offenbar selbst nicht gewußt, welchen Standpunkt er einnehmen soll. Ebenso schwankend und unentschlossen steht er den übrigen Ereignissen seines Dramas gegenüber. Der Herzog von Buckingham erscheint bald wirklich als schuldig, bald als ein durch Verräter zur Strecke gebrachtes Opfer. Auch die Schilderung des Kardinales ist unklar. In dem letzten Gespräch mit Cromwell (III, 2) nach seinem Fall soll er gemäß der Absicht des Dichters zweifellos aufrichtig sein, und dennoch kommt er zu keiner Klarheit, ob er die Strafe verdient hat oder nicht. In einem Satz räumt er sein Verbrechen ein und erkennt die Gerechtigkeit des Königs an, in dem nächsten fühlt er sich wieder als Opfer Anna Boleyns und sieht seinen ganzen Fehler darin, daß er unter Vernachlässigung Gottes ausschließlich dem irdischen Herren seinen Eifer gewidmet habe. Wie die politische, so schwankt die religiöse Auffassung des Verfassers. Bald preist er das evangelische Christentum und den Abfall von Rom, bald schildert er Katharina als katholische Glaubensheldin. Weder ihr Dulderssinn noch die unschuldige Anmut und der Liebreiz ihrer Rivalin kommen durch die schiefe Stellung zur richtigen Geltung. Es war unmöglich, die Verherrlichung der beiden Frauen, von denen eine die andere verdrängte, in einem Drama zu verbinden,

sie widersprechen sich wie die lobenden Worte für Elisabeth und für Jakob.

Der Verfasser, falls nur ein einzelner in Betracht kommt, könnte nur ein völlig halt- und grundsatzloser Mensch sein, auf keinen Fall Shakespeare. Man ist geneigt, der Ansicht verschiedener englischer Forscher beizupflichten, die ihm „Heinrich VIII." gänzlich absprechen. Doch dem steht das unerschütterte Zeugnis der ersten Folioausgabe entgegen; Heminge und Condell erkannten die Historie als ein Werk ihres Genossen an. Er muß also einen gewissen Anteil daran gehabt haben, zum mindesten so viel, daß sie unter seinem Namen aufgeführt werden konnte. Daß er das Ganze nicht geschrieben haben kann, geht aus der zwiespältigen Natur des Stückes hervor. Dazu kommt, daß stilistische und metrische Verschiedenheiten deutlich zeigen, daß zwei Federn an der Arbeit waren. Wir können uns den Hergang in der Weise erklären, daß das Drama schon fertig vorlag, als Shakespeare 1613 nach London kam. Auf Bitten der Schauspieler sah er es durch und ersetzte eine Reihe von Szenen, die ihm besonders mißfielen, durch eigene und bessere. Zweifellos gibt es Stellen in „Heinrich VIII.", die des großen Dichters würdig sind. Wer der zweite Verfasser war, wird sich mit Bestimmtheit nie feststellen lassen. Die Vermutung ist auf Fletcher und auf Massinger gefallen, und bei der engen Verbindung, die ersterer zu den Schauspielern des Königs damals unterhielt, sprechen viele äußere Gründe für ihn, die durch innere verstärkt werden. Der Stil erinnert an die Schreibweise der anerkannten Werke Fletchers, der Bau der einzelnen Szenen zeigt besonders in dem gefühlsmäßigen Ausschöpfen der tragischen Situationen manches von seiner Eigenart. Man hat versucht, seinen Anteil von dem seines berühmteren Kollegen zu trennen. Mit gutem Erfolg. Die größere Hälfte des Werkes kommt auf Rechnung des jüngeren Schriftstellers, und mit Sicherheit stammen von Shakespeare nur in Akt I die ersten beiden Szenen, in Akt II die dritte und vierte Szene, allenfalls noch in Akt V die erste und teilweise in Akt III die zweite Szene. Sie

enthalten im wesentlichen Buckinghams überraschenden Fall, das Verhör der Königin, das an den gleichen Vorgang im „Wintermärchen" erinnert, dann wieder das Ende von Wolseys Herrlichkeit und das Aufkommen Cranmers. Auch sonst mag unser Dichter dann und wann eingegriffen haben. Ein englischer Forscher Gerald Massey, macht darauf aufmerksam, daß die Abschiedsrede Buckinghams (II, 1) stark an die letzten Worte des Grafen Essex anklingt. Der jüngere Fletcher wußte von dem unglücklichen Revolutionshelden wohl kaum etwas, während Shakespeare, wie wir gesehen haben, eine ausgesprochene Sympathie für ihn besaß. Daß das Verhältnis der beiden Mitarbeiter in Vergessenheit geriet und das ganze Werk auf Shakespeares Rechnung gesetzt wurde, darf nicht wundernehmen. Es dauerte zehn Jahre, bis das Drama, von dem eine Quartausgabe nicht vorliegt, zum ersten Male gedruckt wurde. Der Mitverfasser hatte damals, selbst wenn er noch am Leben weilte, nur geringes Interesse, seinen Anteil an dem veralteten Stück zur Geltung zu bringen. Bei der Aufführung segelte „Heinrich VIII." sicher unter dem zugkräftigeren Namen des bekannteren Dichters, und das genügte für Heminge und Condell, dem Werk in der Folio einen kaum verdienten Platz anzuweisen.

Lassen wir die Frage der Entstehung außer Betracht, so erweisen sich zwei Gestalten in dem Drama als bedeutende künstlerische Schöpfungen, die des Kardinals und der Königin Katharina. Zwar die Art, wie der Sturz des allmächtigen Wolsey herbeigeführt wird, durch einen Brief, der durch sein eigenes Versehen in die Hand des Königs fällt, ist in ihrer Zufälligkeit dramatisch unbrauchbar und übt keine tiefere Wirkung aus. Aber der Fall des Günstlings selber, des ehemaligen Fleischersohnes, der soeben noch die höchsten Aristokraten mit stolzer Verachtung behandeln durfte und im nächsten Augenblick aller Macht entkleidet dasteht, gibt ein erschütterndes Bild von der Vergänglichkeit aller irdischen Größe und der Nichtigkeit der fürstlichen Gunst. Die Abschiedsreden des Gestürzten hinterlassen einen ergreifenden Eindruck, wenn sie auch nicht in Shakespeares Art sind, der es vorzieht, die Er-

eignisse durch sich selber wirken zu lassen, statt sie in lyrischen und moralischen Betrachtungen auszuschöpfen, wie es hier geschieht. Königin Katharina bildet den Glanzpunkt des Dramas. Frau Jameson, die verständnisvolle Beurteilerin von Shakespeares Frauengestalten, nennt sie den höchsten Triumph seines Genius und seiner Weisheit. Eine etwas übertriebene persönliche Vorliebe mag bei dem Lobe unterlaufen; immerhin beschließt die Märtyrerin auf dem Thron würdig die Reihe der duldenden Frauen, die in Desdemona, Imogen und Hermione ihre herrlichsten Vertreterinnen fanden. Die Gerichtszene, die das unbestreitbare Eigentum unseres Dichters ist, zeigt die Königin in ihrer ganzen Hoheit und ihrer hingebenden Liebe für den tief unter ihr stehenden Gemahl. Ihre stolze Haltung und das Bewußtsein ihrer Unschuld und guten Rechtes stehen leider im Gegensatz zu dem Endziel des Dramas, das auf eine Verherrlichung Anna Boleyns hinausläuft. Sie verlieren dadurch viel. Auch der zweite Dichter bringt Katharina eine rege Sympathie entgegen und schildert ihren Tod mit großer Liebe, nur daß er dabei in denselben Fehler wie beim Sturze Wolseys verfällt und das Unglück der Verstoßenen möglichst stark zu lyrisch-sentimentalen Effekten ausbeutet.

Calderon hat in einem Drama „Der Kirchenstreit in England" (La Cisma de Inglaterra) dieselben historischen Ereignisse dargestellt, natürlich von seinem spanisch-katholischen Standpunkt. Das Stück gehört zu den minderwertigsten des großen romanischen Dramatikers, und es wäre ein Unrecht, ihn gerade auf Grund dieses Werkes mit Shakespeare vergleichen zu wollen. Aber selbst die Gestalt der Katharina, obgleich sie ihm als Landsmännin und Glaubensgenossin besonders nahe steht, erfaßt er nicht so tief wie der englische Dichter. Das folgt aus dem innersten Wesen seiner Kunst. Bei ihm sind die Menschen in erster Linie Angehörige eines bestimmten Standes: Priester Könige, Kavaliere oder Heilige. In dieser Eigenschaft gehen sie auf, und sie ertötet in ihrer Brust die rein menschliche Natur. So erscheint auch Katharina nur als Heldin des katholischen Glaubens, ausschließlich von religiösen

Motiven bestimmt; die beleidigte, in ihrer Liebe, gekränkte Frau verschwindet hinter der Vorkämpferin der wahren Religion. Shakespeare verfährt umgekehrt. Er läßt die Glaubensfrage im Hintergrund und sieht zunächst nur das unglückliche, von dem Gatten verstoßene Weib. Sie besitzt sein Mitleid, mag sie nun Katholikin oder Protestantin, Spanierin oder Engländerin sein. Daß eine solche einen bedeutenderen allgemein menschlichen Gehalt in sich schließt als die von äußeren Gründen beseelte Heilige Calderons, bedarf keiner Auseinandersetzung. Charakteristisch für beide Dichter ist der Schluß ihrer Dramen. Während der Engländer mit einem Ausblick auf die Herrschaft der evangelischen Elisabeth endet, führt der Spanier die Handlung nur bis zum Regierungsantritt der blutigen Maria, die für kurze Zeit der Reformation Stillstand gebot.

Die erste Aufführung von „Heinrich VIII." gestaltete sich dadurch zu einem bemerkenswerten Ereignis, daß das Globustheater bei dieser Gelegenheit in Flammen aufging. Bei einem der festlichen Aufzüge wurden Böllerschüsse abgegeben, und ein Funke schlug in das leicht entzündbare, nur aus Holz aufgeführte Gebäude. Ein Theaterbrand besaß damals nicht die Furchtbarkeit von heute; die Häuser waren kleiner, die Ränge stiegen nicht so mächtig in die Höhe; der Rauch konnte in den ungedeckten Gebäuden abziehen, es fehlten die Kulissen und besonders der Schnürboden, dessen Zugluft die Flammen anbläst und in den Zuschauerraum treibt. Nur zwei enge Ausgänge führten aus dem Globus heraus, dennoch konnten sich alle retten, Schauspieler wie Publikum. Ein Augenzeuge der Katastrophe berichtet: „Nichts ging zugrunde als Holz und Stroh und einige zurückgebliebene Mäntel. Nur die Hose eines einzigen Besuchers wurde von der Flamme erfaßt und wäre verbrannt, wenn nicht ein geistesgegenwärtiger Witzbold eine Flasche Ale darüber gegossen hätte." Bald darauf wurde der Brand sogar zum Gegenstand eines komischen Gedichtes gemacht, dessen Verse in den Kehrreim auslaufen: „O Jammer, schrecklicher Jammer, und doch ist alles wahr!" In ergötzlicher Weise schildert der unbekannte Verfasser, wie das Feuer weder vor der Würde der Kar-

dinäle, noch der gefurchten Stirn der Majestät Halt macht, wie zuerst die Lords und Ritter ohne Hut und Schwert davonlaufen, wie Burbage ihnen folgt und wie der arme alte Heminge mit rotgeweinten Augen in die Flamme starrt gleich einem betrunkenen Holländer. Shakespeare war nicht zugegen, sonst hätte er sicher als Urheber des Stückes und bekanntestes Mitglied der Truppe eine Erwähnung gefunden. Alles lief gut ab; nur ein unersetzlicher Schatz wurde vermutlich ein Raub der Flammen, die Originalhandschriften des Dichters. Die Zeitgenossen freilich hatten, um das Gleichnis Othellos zu gebrauchen, wie einer,

dessen Hand,
dem niedern Inder gleich, die Perle wegwarf,
mehr wert als all sein Volk,

keine Vorstellung von der Größe dieses Verlustes. Es ist ein eigentümliches Spiel des Zufalles, daß mit der Aufführung des letzten Shakespeareschen Dramas die Stätte seiner unvergänglichen Erfolge der Vernichtung anheimfiel, als ob die Elemente die Bedeutung seines Scheidens besser als die Menschen verstanden hätten. Der Globus wurde schon im nächsten Jahre neu aufgebaut, prächtiger als vorher, aber seine alte Stellung als erstes Schauspielhaus der Stadt erreichte er nicht wieder. Andere Truppen liefen den Dienern des Königs den Rang ab, und gerade die geschätztesten unter den jüngeren Schriftstellern Webster, Fletcher und Massinger kehrten ihm den Rücken.

Der Lebensabend des Dichters gestaltete sich nicht so sorgenfrei, wie er wohl gehofft hatte. Der vielen aufregenden Prozesse und der Schwierigkeiten, die der Besitz der Zehnten ihm eintrug, ist schon gedacht worden. Auch sonst tauchten mancherlei Unannehmlichkeiten auf. Im Jahre 1613 wurde seine Tochter Susanna Hall das Opfer einer häßlichen Verleumdung, die sie zwang, Klage gegen den Urheber anzustrengen. Zu einer richterlichen Entscheidung kam es nicht, jedoch wurde die Ehre der gekränkten Frau in außergerichtlicher Weise wiederhergestellt, so daß sie völlig gereinigt aus dem unangenehmen Handel hervorging. Auch der

Geist, der in Stratford herrschte, entsprach nicht den Wünschen des Dichters. Die Stadt stand völlig unter dem Einfluß der Puritaner, deren frömmelnde Lehre selbst unter seinen nächsten Angehörigen Anhänger fand; zum mindesten neigten die Halls zu dieser Richtung. Schon 1602 setzte der Stadtrat eine Strafe von zehn Schillingen auf jeden Versuch, die Guildhalle zu schauspielerischen Veranstaltungen herzugeben, und zehn Jahre später wird „nach dem Vorbilde anderer wohl regierter Städte und Flecken" diese Buße auf zehn Pfund erhöht. Die Maßregel machte alle Aufführungen in der Stadt, die der größte dramatische Dichter sich zum Wohnsitz erkoren hatte, unmöglich. Die Unduldsamkeit ging so weit, daß die Stratforder einige Zeit später den Schauspielern des Königs, die kraft ihres Vorrechtes in jedem Ort der Monarchie auftreten durften, eine Abstandssumme zahlten, nur um ihren geweihten Boden vor dem sündhaften Vergnügen rein zu halten. Seiner ganzen Vergangenheit nach konnte Shakespeare kein Freund des evangelischen Pietistentums sein, das er vor kurzem noch, in „Cymbeline" und dem „Wintermärchen" mit einigen satirischen Bemerkungen verspottet hatte. Die religiöse Engherzigkeit seiner Mitbürger mußte ihn verletzen, selbst wenn er groß genug dachte, sich über ihre Abneigung gegen seinen früheren Beruf hinwegzusetzen. Trotzdem fand im Frühjahr 1614 ein puritanischer Wanderprediger in seinem Hause wirtliche Aufnahme. Es mag sein, daß die tolerante Denkweise des Dichters dem Glauben seiner nächsten Anverwandten keinen Zwang antat und ihnen den Besuch gönnte, oder auch daß er zeitweilig abwesend war und Dr. Hall, der Mitbewohner von New Place, der eigentliche Gastgeber des frommen Mannes war, dessen Gesellschaft, wenn er nicht eine seltene Ausnahme unter seinen Berufsgenossen bildete, durch aufdringlichen Glaubenseifer dem Dichter gewiß lästig gefallen wäre.

Am 9. Juli dieses Jahres wurde Stratford von einer Feuersbrunst heimgesucht. In zwei Stunden brannten vierundfünfzig Häuser mit Zubehör nieder, ein Schaden, der auf achttausend Pfund geschätzt wurde. Es war ein furchtbarer Schlag für die kleine

Landstadt mit ihrer spärlichen, nicht besonders wohlhabenden Bevölkerung. New Place blieb von dem Brande unberührt; überhaupt scheint Shakespeares Besitztum von dem Unglück nicht betroffen worden zu sein.

Ungefähr um diese Zeit starb John Combe, einer der reichsten Einwohner Stratfords. Er hinterließ dem Dichter ein Vermächtnis von fünf Pfund, eine Summe, die nach dem damaligen Geldwert und bei dem Mangel an barem Umlaufmittel nicht unbeträchtlich war. Shakespeare stand mit dem ehemaligen Verwalter des Grafen von Warwick seit langem in geschäftlicher Verbindung und erwarb einen großen Teil seines Grundbesitzes von ihm. Nach der Übersiedelung des Dichters von London entwickelte sich aus den oberflächlichen Beziehungen ein freundschaftlicher Verkehr. Die beiden würdigen Herren saßen oft zusammen und leerten manchen guten Schoppen unter eifrigem, angeregtem Gespräch. Die Überlieferung hat aus Combe einen schlimmen Wucherer gemacht, der für seine ausgeliehenen Gelder zehn vom Hundert verlangte. In der Behauptung liegt schon die Widerlegung. Ein Zinssatz von zehn Prozent entsprach dem landesüblichen Gebrauch und kann für die damaligen Verhältnisse als wucherisch nicht bezeichnet werden. In seinem Testament setzte Combe große Summen für wohltätige Zwecke aus; und wenn es auch möglich wäre, daß er durch die nachträgliche Freigebigkeit die Sünden seines Lebens gut machen wollte, so ist es doch ausgeschlossen, daß Shakespeare sich einen niedrig gesinnten Menschen, eine hartherzige Shylocknatur, zum Freund erwählt habe. Vermutlich schätzte er in Combe den kundigen, weltgewandten Geschäftsmann, der die Durchschnittsintelligenzen der kleinen Stadt weit überragte. Der Dichter hat dem Freund eine leider nicht erhaltene Grabschrift gewidmet, in der, nach einem späteren Bericht zu schließen, eine geistreiche, launige Wendung vorkam. Auf Grund dieser Tatsache, verbunden mit den angeblichen Wuchergeschäften des Verstorbenen, entwickelte sich in der späteren Tradition die törichte Anekdote, Shakespeare habe auf die Frage des Freundes,

was er auf seinen Leichenstein setzen werde, folgende Verse improvisiert:

„Zehn vom Hundert" liegt hier gebettet.
Doch zehn zu hundert: nicht ward gerettet
die Seele. Und fragt man: „Wer liegt in dem Grabe?"
Spricht der Teufel: „Oho, John Combe, den ich habe."

Mit dem Ausdruck „Zehn vom Hundert" bezeichnete man damals jeden Geldverleiher. Der Spott galt dem Darlehnsgeschäft als solchem, nicht der Höhe der Zinsen. Die Reime können erst aus einer Zeit stammen, wo diese Rate den Normalsatz weit überstieg. Daß sie unmöglich in der Kirche, in der Combe beigesetzt wurde, einen Platz finden konnten, bedarf keiner Erwähnung.

Der Tod des alten Freundes hatte für Shakespeare noch weitere Folgen. Dessen Sohn und Erbe William Combe war kaum in den Besitz der väterlichen Güter gelangt, als er nach dem Beispiel anderer Großgrundbesitzer daran ging, die Gemeindefelder von Stratford, die in der Nähe seiner Herrschaft Welcombe lagen, einzuzäunen. Die Einzäunungen waren damals in England an der Tagesordnung. Sie bestanden darin, daß das aus dem Mittelalter stammende Gesamteigentum der Gemeinden von den am stärksten Berechtigten, also den Großgrundbesitzern, die aus der Gemeinschaft ausscheiden wollten, einseitig oder doch ohne angemessene Entschädigung eingehegt, in Privatbesitz genommen und dem gemeinsamen Nutzen entzogen wurde. Das bisherige Ackerland wurde in Wildgärten oder Weiden umgewandelt, da die Viehzucht damals einen höheren Ertrag abwarf als der Getreidebau. Der Schaden für die Gesamtheit war ein doppelter: in erster Linie wurden die Genossen an den Gemeindefeldern ihres Besitzes beraubt, sodann aber Arbeiter, die bei der Viehzucht keine Verwendung fanden, überflüssig und brotlos. Mit Recht widersetzten sich die Gemeinden dieser Schädigung, obgleich einsichtige Köpfe nicht verkannten, daß das mittelalterliche System des Gesamteigentumes überlebt und eine gerechte Aufteilung am Platze war. Ein Gesetz Heinrichs VIII. verbot alle Einzäunungen; aber bei dem überwiegenden Einfluß

und der Rücksichtslosigkeit der Großgrundbesitzer setzten diese ihre Pläne selbst gegen das bestehende Recht durch. In Stratford war die Erregung groß, als Combes Absichten, die in dem benachbarten Landeigentümer Arthur Mannering einen bereitwilligen Förderer fanden, an die Öffentlichkeit drangen. Der Gemeinderat beschloß die energischsten Gegenmaßregeln. Shakespeare stand neutral zwischen den beiden Parteien. Die Einzäunung brachte ihm weder Vorteil noch Schaden, nur hatte er zu fürchten, daß sie die finanzielle Leistungsfähigkeit der Stadt und damit den Ertrag des von ihm zur Hälfte gepachteten Zehnten gefährdete. Von seiner Stellungnahme muß aber viel abgehangen haben, denn beide Teile, sowohl die Gemeinde als die einzäunungslüsternen Grundherren, suchten ihn zu gewinnen. Es gelang den letzteren, den Dichter auf ihre Seite zu ziehen. Im Oktober 1614 schloß ihr Vertreter mit Shakespeare einen Vertrag ab, der ihm für alle Nachteile, die er möglicherweise erleiden könnte, Schadloshaltung zusicherte. Von nun ab trat der Dichter selbst eifrig für das Projekt ein und reiste im Interesse der Sache sogar im November nach der Hauptstadt. Am 23. Dezember richtete auch der Gemeinderat ein bewegliches Schreiben an ihn und bat um seinen Beistand. Der Stadtschreiber Thomas Greene, ein Mitpächter der Zehnten, der sich stolz seiner Verwandtschaft mit Shakespeare rühmte, versuchte, ihn zugunsten der bedrohten Mitbürger umzustimmen. Der Erfolg war nicht sehr groß; immerhin erkannte der Vielumworbene den Anspruch der Gemeinde auf eine angemessene Entschädigung an. Die Angelegenheit zog sich in die Länge, und als der Dichter die Augen schloß, war noch keine Entscheidung erfolgt. Erst 1618 nahm der Staatsrat sich der Bürgerschaft an und zwang die Grundherren zur Aufgabe ihrer Pläne. Der strittige Fall besitzt dadurch eine besondere Wichtigkeit, daß er uns einen Einblick in die Stellung gewährt, die Shakespeare in seiner Vaterstadt einnahm. Trotz seines ehemaligen Schauspielerberufes und trotz der puritanischen Gesinnung der Stratforder genoß er die allgemeine Achtung. Er ist es, an den seine Mitbürger sich wenden,

als es gilt, eine gemeingefährliche Maßregel von der bedrohten Stadt abzuwenden. Auch die andere Partei bewirbt sich um seine Hilfe. Wir gewinnen den Eindruck, daß der Dichter damals der einflußreichste Mann im Orte war, und daß das Einzäunungsprojekt mit dem Augenblick als gescheitert gelten konnte, als sein früher Tod die Grundherren seiner werktätigen Unterstützung beraubte.

Zu Anfang des Jahres 1616 begann der Dichter zu kränkeln. Er fühlte sein Ende herannahen und sah sich gezwungen, die letzten Maßregeln für sein Scheiden zu treffen. Eine für die ärztliche Wissenschaft jener Zeit erkennbare Krankheit lag nicht vor, sonst hätte der amtierende Notar in dem am 25. Januar aufgenommenen Testamentsentwurf nicht die vollständige körperliche und geistige Gesundheit des Erblassers feststellen können. Der damals aufgesetzte letzte Wille gelangte nicht zur Ausfertigung, sondern ohne Unterschrift wurde das Konzept beiseite gelegt. Die Verzögerung hing vermutlich mit der Verheiratung Judiths, der jüngeren Tochter des Dichters, zusammen, deren Trauung am 10. Februar stattfand. Die Braut zählte schon zweiunddreißig Jahre; in Anbetracht der Wohlhabenheit ihres Vaters ist diese späte Verehelichung auffallend. Judiths Gatte, Thomas Quiney, der um vier Jahre jünger als sie war, übte in Stratford das Geschäft eines Weinhändlers und Weinschenken aus. Das Mißverhältnis in der Ehe ihrer Eltern, in der auch die Frau den Mann an Jahren übertraf, schreckte Judith nicht, auch nicht die Warnungen des Vaters, der wenigstens in seinen Werken, offenbar auf Grund von eigenen Lebenserfahrungen, mit Nachdruck betont, daß das Mädchen sich einen älteren Gatten erwählen soll. Die Verbindung mit Thomas kann nicht als glänzend gelten. Der Weinhandel in einem kleinen Ort wie Stratford war auf einen bescheidenen Umfang beschränkt; persönlich jedoch besaß der Bräutigam nach dem Zeugnis seines Schwagers Hall eine hervorragende Bildung und beherrschte vermutlich infolge seiner Geschäftsverbindungen mit Bordeaux fremde Sprachen, während Judith noch nicht einmal ihren Namen schreiben konnte und ihren Ehekontrakt mit einem Handzeichen besiegelte. Die

Quineys waren eine alteingesessene Familie in Stratford und besaßen sogar ein Wappen. Mit den Shakespeares standen sie in langjährigen freundschaftlichen Beziehungen. Schon 1588 wandte sich Richard Quiney an seinen „lieben Landsmann", um von dem großen Dramatiker die hohe Summe von dreißig Pfund zu borgen. Er sowie sein Vater Adrian bekleideten zeitweilig das Bürgermeisteramt in der kleinen Stadt; doch gleich ihrem Amtskollegen John Shakespeare scheinen auch sie schwer unter der wirtschaftlichen Krisis in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gelitten zu haben. Wenigstens setzte ihr Sohn und Enkel Thomas, der Bräutigam Judiths, das ererbte Geschäft nicht fort, sondern verlegte sich auf den neubegründeten Weinhandel. Der Dichter scheint mit der Wahl seiner Tochter, wenn er ihr auch kein Hindernis in den Weg legte, nicht sehr einverstanden gewesen zu sein. Der Name des zweiten Schwiegersohnes wird in seinem Testament trotz der vielen auch nach dem 10. Februar gemachten Nachträge überhaupt nicht erwähnt, und nicht einmal eine geringe Gedächtnisgabe fällt auf seinen Teil.

Die Hochzeit fand in großer Eile statt, so daß selbst die notwendigsten Förmlichkeiten wie Aufgebot und bischöfliche Erlaubnis unterlassen wurden, ein Verfahren, das den Neuvermählten später eine geringe Geldstrafe eintrug. Die Beschleunigung hing wohl mit der schwankenden Gesundheit des Brautvaters zusammen, die einen möglichst raschen Ehevollzug wünschenswert erscheinen ließ. Im März muß das Leben des Dichters ernstlich gefährdet gewesen sein. Der letzte Wille wurde in aller Eile vollzogen; man ließ sich nicht einmal Zeit, eine Abschrift des durch zahlreiche Einschiebsel und Verbesserungen entstellten Entwurfes anzufertigen, sondern dieser selbst wurde von dem Erblasser und den Zeugen unterschrieben. Die peinliche Sorgfalt, die der Dichter bei allen geschäftlichen Angelegenheiten bewies, blieb ihm bis zum letzten Augenblicke treu. Entgegen dem herrschenden Gebrauch ließ er sein Testament nicht von dem Geistlichen, sondern wegen der größeren Rechtsicherheit von einem Notar niederschreiben; und der gleiche

Grund veranlaßt ihn, eine ungewöhnlich große Zahl von Zeugen, im ganzen fünf, zur Bekräftigung seines letzten Willens heranzuziehen.

Im Eingang der Urkunde, die uns glücklicherweise erhalten ist, empfiehlt Shakespeare seine Seele Gott. Das geschieht in einer allgemein üblichen, aus vorreformatorischer Zeit stammenden Wendung. Sie besitzt keine persönliche Bedeutung für das religiöse Bekenntnis des Dichters; und es ist ein Mißbrauch, wenn sie als Beweis von seiner katholischen Überzeugung Verwendung findet. Auf die Formel folgen die materiellen Verfügungen. Entsprechend dem leitenden Gedanken des Testaments, den ganzen Grundbesitz in einer Hand zusammenzuhalten und dadurch, wenn nicht rechtlich, doch tatsächlich ein Majorat zu schaffen, gehen die sämtlichen Häuser in Stratford und London mit allem Zubehör und ebenso alle Ländereien und Liegenschaften in der Grafschaft Warwickshire an die älteste Tochter über. Nach ihrem Tod soll sich das unbewegliche Vermögen in ihrer männlichen Deszendenz nach dem Rechte der Erstgeburt vererben. Sollten Söhne nicht vorhanden oder bei dem Erbfall schon verstorben sein, so wird Susannas Tochter, die Enkelin des Testators, in den Grundbesitz berufen, der wiederum unter den gleichen Bedingungen in ihrer Familie verbleiben und weitergehen soll. Sind auch in dieser Generation männliche Erben nicht vorhanden, so kommen etwaige Söhne Judiths, der zweiten Tochter, an die Reihe und falls auch solche fehlen, soll für den Grundbesitz die gesetzliche Erbfolge Platz greifen. Susannas Schwester, die jüngere Tochter des Dichters, wird im ganzen mit dreihundert Pfund abgefunden. Ein Drittel davon soll ihr innerhalb eines Jahres ausgezahlt werden, fünfzig Pfund, sobald sie zu Händen des Testamentsvollstreckers ihr Einverständnis mit den letztwilligen Verfügungen und einen Verzicht auf alle weitergehenden Ansprüche abgegeben hat, der Rest endlich, falls sie drei Jahre nach dem Tode des Erblassers noch unter den Lebenden weilt. In der Zwischenzeit werden ihr die ausstehenden Beträge mit zehn vom Hundert, also zu demselben Zinssatz, den Combe zu nehmen pflegte, vergütet. Ihrem Gatten, dessen Namen Erwähnung nicht erfährt, wird ein

Verfügungsrecht über das Erbteil seiner Frau nur bei voller Sicherheitsleistung eingeräumt, während für Dr. Hall keine erschwerenden Bedingungen aufgestellt werden. Auch bei der Verteilung des beweglichen Vermögens wird Susanna bevorzugt. Sie und ihr Ehemann erhalten es in der Gesamtheit, mit Ausnahme des Silbergerätes, das beider Tochter Elisabeth, und einer großen silbernen Bowle, die Judith zugewiesen bekommt. Die einzige noch Lebende von den Geschwistern des Dichters, Joan Hart, wird mit einem Vermächtnis von zwanzig Pfund, der Garderobe des Erblassers und dem Rechte, in einem seiner Häuser gegen eine jährliche Anerkennungsgebühr von zwanzig Pence bis zu ihrem Tode wohnen zu dürfen, bedacht. Außerdem wird sie und Elisabeth Hall der Judith Shakespeare zu einem resp. zwei Drittel substituiert, falls diese innerhalb der nächsten drei Jahre sterben und ihr Erbteil verfügbar werden sollte. Die drei Schwestersöhne des Dichters erhalten je fünf Pfund, und seine überlebende Witwe nichts als das zweitbeste Bett. Noch einige kleinere Vermächtnisse sind in das Testament eingestellt: zehn Pfund für die Armen der Vaterstadt, dreizehn Pfund für Francis Collins, fünf Pfund für Thomas Russel Esq. und zwanzig Schillinge in Gold für den Paten Shakespeares, William Walker, alle drei in Stratford lebend. Thomas Combe, wahrscheinlich ein Sohn des alten Freundes, erhält das Schwert des Dichters. Hamlet Sadler, William Raynoldes, Anthony und John Nash in Stratford, sowie die drei ehemaligen Genossen des Erblassers, Richard Burbage, John Heminge und Henry Condell, folgen mit einem Vermächtnis von je sechsundzwanzig Schillingen und acht Pence, die zum Ankauf eines Gedächtnisringes dienen sollen. John Hall und seine Frau werden zu Vollstreckern des letzten Willens ernannt, dessen Ausführung die Legatare Francis Collins und Thomas Russel überwachen sollen.

In dem Testament fehlt jede Erwähnung von Shakespeares Theateranteilen. An sich trugen sie den Charakter von frei vererblichen und verkäuflichen Aktien, aber bei der Theatergründung von 1598 hatte sich der Dichter durch einen Untervertrag mit

mehreren seiner Genossen des Verfügungsrechtes begeben, so daß seine Anteile entweder schon bei seinem Austritt aus der Theatergesellschaft oder bei seinem Tode den Überlebenden zufielen, ohne daß es darüber einer besonderen Bestimmung bedurfte. Sodann fällt in dem letzten Willen auf, daß keiner der Schriftsteller, mit denen Shakespeare in London verkehrte, ein Zeichen der Erinnerung empfängt, nicht einmal Ben Jonson, dessen eines Kind der Dichter angeblich aus der Taufe gehoben hat. Dabei dauerten die Beziehungen zu dem alten Freund und Gegner, sowie zu dem engeren Landsmann des Erblassers Michael Drayton bis zu dem Tode des Dichters. Auch das Vermächtnis des zweitbesten Bettes an seine Frau erregt mit Recht Verwunderung. Daß sie nicht leer ausging und auf die Straße gesetzt wurde, bedarf keiner Erwähnung; selbstverständlich besaß die Witwe einen gesetzlichen Anspruch auf den Nießbrauch von einem Teil des Vermögens, jedenfalls auf Unterhalt und Unterkunft in einem der von ihrem Ehemann hinterlassenen Häuser. Aber über das gesetzlich Notwendige hat der Dichter ihr nichts zugebilligt außer dem zweiten Bett; und auch diese kümmerliche Zuwendung beruht auf einem verspäteten Einschiebsel in das Testament. Im ersten Entwurf war Anna völlig mit Stillschweigen übergangen. Es ist möglich, daß die alte Frau kränkelte und daß es wünschenswert erschien, das Vermögen unmittelbar auf die nächste Generation überzuleiten, die gewiß ausreichend für sie sorgte; doch der Vorwurf, der sich gegen den Dichter erheben läßt, besteht weniger darin, daß er sie materiell nicht bedachte, als daß er sie zuerst gar nicht, bei der Durchsicht des Testaments in so kümmerlicher Weise und an untergeordneter Stelle erwähnt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß seine Frau damals keine Rolle mehr in seinem Leben spielte; doch braucht die Ehe deshalb nicht von Anfang an unglücklich gewesen zu sein. Besondere Gründe müssen für die Übergehung vorgelegen haben. Denn selbst wenn seine Liebe längst erloschen war, kann es nicht in der Absicht des Dichters gelegen haben, die Geringschätzung seiner Frau durch eine öffentliche Urkunde der ganzen Stadt be-

kannt zu geben. Das Testament enthält entgegen der damaligen Gewohnheit keine Worte persönlicher Zuneigung, sondern nur die notwendigsten sachlichen Bestimmungen. Selbst die älteste Tochter, die, wie die letztwilligen Verfügungen deutlich ergeben, Shakespeare sehr nahe stand, geht ohne einen Ausdruck seiner Liebe und Zärtlichkeit aus; vielleicht erklärt sich daraus die Nichterwähnung der Ehefrau, und möglicherweise liegt in der Zuweisung des zweiten Bettes nicht nur keine Vernachlässigung, sondern eine besondere Rücksicht.

Die drei Unterschriften des Dichters auf dem Testament sind mit zitternder, zum mindesten ungelenker Hand vollzogen; seine Gesundheit war offenbar schwer erschüttert. Doch nach dem Vollzug des letzten Willens am 25. März 1616 scheint sich sein Zustand etwas gebessert zu haben. Noch vier Wochen irdischen Daseins blieben ihm vergönnt. In den letzten Wochen hatte er noch die Freude, zwei alte Gefährten seiner Londoner Zeit, Ben Jonson und Michael Drayton, bei sich zu Gast zu sehen. Nach dem allerdings späten Zeugnis des Vikars John Ward ging es bei dieser Gelegenheit feucht-fröhlich her. Shakespeare selbst soll des Guten zu viel getan haben und an den Folgen des Übermaßes gestorben sein. Der Bericht klingt, wenn er nicht zu buchstäblich genommen wird, durchaus glaubhaft. Die alten Genossen hatten sich gewiß vielerlei aus vergangenen guten und schlimmen Tagen zu erzählen, wobei manches Glas geleert und mancher vergnügten Stunde gedacht wurde. Der dicke Ben ruhte gewiß nicht, bis sein wohlhabender Gastgeber die beste Sorte aus dem Keller seines Schwiegersohnes, des Weinhändlers Quiney, herbeischaffte, und wenn diese gut war, ließ der alte Kenner es sicher nicht bei einer Flasche bewenden. Das fröhliche Fest der drei würdigen Herren braucht aber nicht zu einer Orgie ausgeartet zu sein, um einem schon unheilbar Kranken gefährlich zu werden, und um in Verbindung mit der ungewohnten Aufregung eine Verschlimmerung seines Zustandes herbeizuführen.

Am 17. April 1616 erlebte der Dichter noch den Verlust seines Schwagers William Hart und sechs Tage später, am 23. April

1616, schloß er selbst die müden Augen, angeblich an demselben Datum, an dem er in das Leben eingetreten war. „Des langen Tages Arbeit war getan", der irdische Teil seiner Laufbahn beendet.

> Nun dächt' ich, müßt' ein groß Verfinstern sein,
> an Sonn' und Mond und die erschreckte Erde
> sich auftun vor Entsetzen.

So heißt es in „Othello" V, 2 nach dem Tode Desdemonas, und Octavian ruft bei dem Ende des Antonius aus:

> Wie? und den Einsturz solcher Macht verkündet
> kein stärkres Krachen? Solche Welterschüttrung
> sollt' Löwen auf den Markt der Städte schleudern
> und Bürger in die Wüste. Antonius' Tod
> ist nicht ein einzeln Sterben. In dem Namen
> lag eine halbe Welt.

Heute würde der Telegraph die Kunde in Windeseile über die bewohnte Erde verbreiten. Von allen Enden Europas würden die Trauernden herbeiströmen, um dem toten Dichter die letzte Ehre zu erweisen. Nichts dergleichen fand damals statt. Erst nach Tagen, vielleicht nach Wochen erreichte die Trauerbotschaft London, und die übrige Welt wußte überhaupt nichts davon, daß der größte Dichter seit Jahrtausenden, einer der edelsten Geister, den die Erde je getragen, abberufen war. Der Name, der heute allen denkenden Menschen vertraut ist, war außerhalb Englands kaum ausgesprochen worden. Nur seine nächsten Angehörigen und Mitbürger standen an Shakespeares Bahre. Das einfache Begräbnis, das am 25. April stattfand, entsprach sicher der Gesinnung des Dichters besser als die größte und prunkvollste Leichenfeier. „Bestattet ihn als Fürsten", heißt es in „Cymbeline", und dann folgt der schlichte Trauersang IV, 2:

> Fürchte nicht der Sonne Glut,
> noch des grimmen Winters Drohn!
> Deine Erdenarbeit ruht,
> heim gingst du und nahmst den Lohn.

Sorge nicht um Kleid und Brot,
ob du Rohr seist oder Eiche;
fürchte nicht der Macht Gebot,
fern von des Tyrannen Streiche.

Fürchte nicht des Donners Schlag,
nicht des Blitzes Flammenbrände,
was Verleumdung bringen mag;
Freud' und Trübsal sind zu Ende.

Schlummre zur Verwesung ein,
heilig soll dein Grab uns sein.

Als Inhaber des Zehnten und einer der ersten Bürger der Stadt erhielt der Dichter ein Begräbnis in der Stratforder Pfarrkirche. Der Ortsgeistliche Rogers hielt ihm die Grabrede. Nicht in einer ausgemauerten Gruft, sondern siebzehn Fuß tief in die bloße Erde wurde der Körper eingebettet, so daß der Staub wohl längst zu Staub geworden ist. Der Stein, der sich über dem Grab erhebt, trägt die Inschrift

Bei Jesus, guter Freund, steh' ab,
den Staub zu stören hier im Grab.
Gesegnet, wer ehrt diesen Stein;
verflucht, wer rührt an mein Gebein.

Die Verse sollen von Shakespeare selber herstammen. Es mag sein, wenn auch eine schwächere Feder diesen Vierzeiler zur Not zustande gebracht hätte. Auf jeden Fall hegte der Dichter den Wunsch, daß sein Grab heilig gehalten werden sollte; er wünschte nicht, daß pietätlose Hände, wie es üblich war, seine Gebeine nach kurzer Frist herausrissen und in das angrenzende Beinhaus schleppten. Der Fluch hatte seine Wirkung nicht verfehlt, und bis heute ist die letzte Stätte des Dichters von jeder neugierigen Hand unberührt geblieben. Nur einmal im vorigen Jahrhundert machte eine Kommission „im Interesse der Wissenschaft" den Versuch, die Ruhe des Sängers zu stören, doch im letzten Moment gebot sein Fluch den schon erhobenen Spaten und Hacken Halt.

Wenige Jahre nach dem Tode ließ die Familie in einer Nische an der Nordwand der Kirche, nicht weit vom dem Grabe, die be-

kannte Büste des Dichters aufstellen. Sie ist von einem holländischen Künstler namens Janſen angefertigt und stellt den Verewigten in halber Figur schreibend dar. Darunter stehen zwei Inschriften, zunächst in lateinischer Sprache das Distichon:

Nestors Einsicht, des Sokrates Geist und die Künste des Maro
decket die Erd'. Das Volk trauert um ihn im Olymp.

Dann folgen die englischen Verse:

Steh, Fremdling, geh vorüber nicht so flink.
Lies, wenn du kannst, wen hier der Tod umfing
in diesem Stein: Shakespeare! Mit ihm entrückt
ward Leben der Natur. Sein Name schmückt
mehr als der Pomp sein Grab. Was er ersann,
läßt Kunst, die lebt, als Knecht in seinem Bann.

Die lateinischen Verse mit ihrer falschen Silbenmessung stammen wohl aus der Feder des klassisch gebildeten Schwiegersohnes Dr. Hall, während in den nicht sehr wertvollen englischen Reimen die Hand des Vetters Greene, des Stadtschreibers, dem sein Beruf Zeit zum Versemachen ließ, zu erkennen sein dürfte.

Shakespeares Absicht, an die er die Arbeit seines Lebens gesetzt hatte und die er in seinem Testament zu sichern hoffte, eine landsässige Familie in Stratford zu gründen, ging nicht in Erfüllung. Wie es so häufig bei den bedeutendsten Männern der Fall ist, starb sein Stamm bald aus. Die Natur hat sich auf Kosten des ganzen Geschlechts in einer Blüte erschöpft. Die Witwe des Dichters überlebte ihn noch um sieben Jahre und verschied den Siebzigern nahe am 6. Auguſt 1623. Bei Lebzeiten soll sie den Wunsch geäußert haben, in einer Grabstätte mit dem vorausgegangenen Gatten vereinigt zu werden, ein Beweis, daß Anna bis zuletzt treu an dem Geliebten ihrer Jugend hing. Ihr Wille wurde nur insoweit erfüllt, als er mit der Bitte des Dichters, seine Ruhe nicht zu stören, verträglich war. Der Leichnam seiner Gattin fand in der Kirche nicht weit von ihm eine Stätte. Auch bei dieser Gelegenheit bewies wohl Dr. Hall seine klassische Bildung und feierte die Verstorbene in lateinischen Distichen, die dartun,

daß sie sich der Liebe und Verehrung ihrer Kinder bis zum Tode erfreute:

Gütige Mutter, du hast mir Milch und Leben gegeben.
Weh! ich bringe nur Stein dir für das reiche Geschenk.
O daß den Stein das Wort eines seligen Engels zersprengte,
und dem Heilande gleich stiege dein Abbild empor!
Doch nichts helfen die Wünsche. Komm Heiland und führe die Mutter
aus der Enge des Grabs frei zu den Sternen hinauf.

Die Familie der ältesten Tochter Susanna lebte in New Place, wo Dr. Hall als allgemein geachteter Arzt 1635 verschied. Seine Frau folgte ihm erst 1649. Auf ihrem Grab befand sich die schon erwähnte Inschrift, in der die Frömmigkeit und „der ihr Geschlecht überragende" Geist der Verstorbenen das höchste Lob erfahren. Da weitere Kinder der Hallschen Ehe nicht entsproßten, so blieb Elisabeth die einzige Erbin ihrer Eltern, auf die Shakespeares gesamter Grundbesitz überging. Am 22. April 1626, also vermutlich am Geburtstag ihres verstorbenen Großvaters, vermählte sie sich mit einem begüterten Stratforder, Thomas Nash, dessen Familie seit langem mit der ihrer Eltern und Großeltern in freundschaftlicher Verbindung stand. Nach kinderloser Ehe starb der Gatte 1647, und zwei Jahre später schloß die Überlebende eine neue Heirat mit dem Witwer John Bernard von Abington in Northampshire, der von Karl II. in den Ritterstand erhoben ward. Lady Bernard wurde 1670 vom Tode abgerufen, und mit ihr erlosch der ältere Zweig der Shakespeareschen Familie. Ihr Gatte folgte ihr vier Jahre später. Teilweise durch das Testament seiner Enkelin, teils aber auch schon bei ihren Lebzeiten ward der Besitz, den der Dichter mühsam zusammengebracht hatte, zerschlagen. Das Londoner Haus und das ländliche Grundeigentum in Warwickshire gingen durch Verkauf in fremde Hände über, New Place ward nach Elisabeths Tode veräußert, und nur das kleine Gebäude in Henley Street, das noch von John Shakespeare stammte, verblieb der Familie. Es fiel an Thomas Hart, einen Enkel der Schwester des Dichters.

Auch die jüngere Linie kam über die zweite Generation nicht hinaus. Thomas Quiney siedelte, durch geschäftliche Mißerfolge gezwungen, 1652 von Stratford nach London über, wo seine Spur im Gewühl der Großstadt verloren geht. Von seinen drei Söhnen starb der eine im zartesten Kindesalter, die beiden anderen erreichten ungefähr das zwanzigste Lebensjahr, um kurz hintereinander innerhalb eines Monats dahingerafft zu werden. Judith, die dem Gatten nicht in die Fremde gefolgt war, überlebte ihre Kinder und starb hochbetagt in der alten Heimat am 9. Februar 1662, als letzte der Shakespeares. Die Brüder des Dichters waren sämtlich schon vor ihm dahingegangen, offenbar ohne Nachkommenschaft zu hinterlassen. Nur die Familie der Schwester Joan pflanzte sich fort. Ihre Mitglieder lebten in kleinen Verhältnissen als Schreiner, Metzger und Handwerker bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts in England, dann wanderte der letzte des Stammes nach Australien aus, ohne daß von ihm eine Spur gefunden werden konnte.

Nichts ist uns darüber bekannt, welche Aufnahme die Kunde von Shakespeares Ableben in London fand. Im Juni des Todesjahres weilte Dr. Hall dort, um die Gültigkeit des Testamentes zu beschwören. Die Dramen des Dichters wurden auf der Bühne weiter gegeben, die kleinen Ausgaben weiter verkauft und gedruckt, aber sonst erfahren wir nichts. Erst im Jahre 1623 dachten seine Kollegen daran, die Werke des Verstorbenen zu sammeln. Er selbst hat nichts für ihre Erhaltung getan. Uns Modernen erscheint das kaum verständlich, aber Shakespeare sah in seinen Schöpfungen keine unsterblichen Meisterleistungen, sondern wirksame Bühnenstücke, deren Verbreitung im Druck nur den Theaterbesuch schädigen konnte. Das Drama war allein für die Aufführung bestimmt. Erst Ben Jonson brach mit dieser Anschauung und wagte es, seine Schauspiele in einem Sammelbande herauszugeben. Sein Beispiel, das zuerst den allgemeinen Spott der Zeitgenossen erweckte, gab Heminge und Condell die Anregung zu dem großen Werk, das, wie sie in der Vorrede erklären, nicht ihrem Ehrgeize oder ihrer Gewinnsucht entsprang, sondern nur dem Wunsche, die

Erinnerung an einen so würdigen Freund lebendig zu erhalten. Zwei Drucker und vier Verleger taten sich zu der für damalige Verhältnisse ungeheueren Leistung zusammen, die in tiefster Ehrfurcht den beiden Grafen Pembroke und Montgomery, aber nicht dem noch lebenden Gönner des Verfassers Southampton gewidmet wurde. Die hohen Herren werden in der Dedikation gebeten, einen Blick auf diese „Kleinigkeiten" zu werfen. In dem Vorwort an die Masse der gewöhnlichen Leser bedauern die Herausgeber, daß es dem zu früh verstorbenen Dichter nicht vergönnt gewesen sei, diese Arbeit selber zu verrichten, die ihnen nun als eine Ehrenpflicht zugefallen sei. Sie tadeln dann den schlechten Text der räuberischen Sonderausgaben und rühmen die Korrektheit der ihrigen, die allerdings weniger ihr Verdienst als das Shakespeares sei, der in seinen Manuskripten fast nie eine Zeile ausgestrichen habe. Daß, wenn die Originalhandschriften den Herausgebern überhaupt vorlagen, sie nicht oder doch nur ganz ausnahmsweise in so vorzüglichem Zustand sein konnten, ist schon früher bemerkt worden; doch die kleine Lüge sei den beiden Männern um des großen Dienstes willen verziehen, den sie uns geleistet haben. Lobpreisende Gedichte von Jonson, Hugh Holland, Leonard Digges und Jasper Mayne wurden dem Werke beigegeben. Fletcher, der Prosperos Tochter heimführte, fehlt; auch Massinger und Webster, neben ihm die bedeutendsten der damaligen Dramatiker, blieben stumm. Wie es bei solchen Gelegenheiten üblich ist, mögen in die rühmenden Zeilen manche Behauptungen übergegangen sein, die mehr dem dichterischen Schwung als der kritischen Überzeugung der Verfasser entstammten und deren Berechtigung erst die Erkenntnis einer späteren Zeit dargetan hat. Am würdigsten sind die Verse von Ben Jonson. Der alte Streithahn kann zwar eine spöttische Bemerkung über das „dürftige Latein und das noch dürftigere Griechisch" des ehemaligen Freundes nicht unterdrücken: aber trotzdem findet er die herrlichsten Worte zu Ehren des Toten. Die Tage des armen dicken Ben gestalteten sich damals recht trübe; um so mehr verdient es Anerkennung, daß er sich trotz des eigenen Elends zu einer so reinen

Bewunderung des glücklicheren Rivalen aufschwingen konnte. Seine Ode „zur Erinnerung an meinen geliebten William Shakespeare" ist und bleibt einer der schönsten Denksteine des Dichters, der in der trefflichen Übersetzung von Bodenstedt an dieser Stelle ein Platz nicht versagt werden darf:

Nicht daß dein Name uns erwecke Neid,
mein Shakespeare, preis' ich deine Herrlichkeit,
denn wie man dich auch rühmen mag und preisen:
zu hohen Ruhm kann keiner dir erweisen.
Das ist so wahr, wie alle Welt es spricht.
Doch mit der großen Menge geh' ich nicht,
die, dumm und urteilslos, im besten Fall
nichts beut als andrer Stimmen Widerhall;
auch nicht mit blinder Liebe, die nur tappt
im Dunkeln und die Wahrheit gern verkappt;
auch nicht mit Heuchlern, die nur scheinbar loben
und heimlich gerne stürzen, was erhoben. —
Allein du stehst so hoch, daß dir nicht not
das Schmeicheln tut, dich Bosheit nicht bedroht.
Du Seele unsrer Zeit, kamst sie zu schmücken
als unsrer Bühne Wunder und Entzücken!
Steh auf, mein Shakespeare! Ich will dich nicht sehn
bei Chaucers oder Spensers Gruft, nicht flehn
zu Beaumont, daß er Raum dir trete ab;
du bist ein Monument auch ohne Grab
und lebst solange deine Werke leben,
und unser Geist, dir Lob und Preis zu geben. —
Drum halt' ich dich getrennt von diesen Meistern,
wohl großen, aber dir nicht gleichen Geistern;
könnt' ich im Urteil deinen Wert erreichen,
würd' ich mit andern Dichtern dich vergleichen,
und zeigen, wie du Lily oder Kyd
weit überholst, selbst Marlowes mächtigen Schritt.
Und wußtest du auch wenig nur Latein,
noch weniger Griechisch, war doch Größe dein,
davor sich selbst der donnernde Äschylus,
Euripides, Sophokles beugen muß,
gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca.
O wären sie, dich zu bewundern, da! —

Voll Stolz war Rom, voll Übermut Athen, —
sie haben deines Gleichen nicht gesehn!
Triumph, Britannia, du nennst ihn dein eigen,
dem sich Europas Bühnen alle neigen,
nicht nur für unsre Zeit lebt er, — für immer! — —
Doch darf ich der Natur nicht alles geben,
auch deine Kunst, Shakespeare, muß ich erheben;
denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.
Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen,
wie du, der muß viel schmieden, hämmern, feilen,
muß an der Musen Amboß stehn, wie du,
die Formen bildend und sich selbst dazu.
Vielleicht bleibt doch der Lorbeer ihm verloren;
ein Dichter wird gebildet wie geboren.
Du bist's! — —
O sähn wir dich aufs neue, süßer Schwan
vom Avon, ziehn auf deiner stolzen Bahn!
Sähn wir, der so Elisabeth erfreute
und Jakob, deinen hohen Flug noch heute
am Themsestrand! — Doch nein, du wardst erhoben
zum Himmel schon, und strahlst als Sternbild oben.
Strahl' fort du Stern der Dichter, strahl' hernieder!
Erhebe die gesunk'ne Bühne wieder,
die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
blieb' ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht.

Damit sind wir schon in den zweiten Teil einer Shakespeare-biographie eingetreten, der das unsterbliche Fortleben des Dichters umfaßt. Er gehört nicht mehr zur Aufgabe dieses Buches. Hier muß nur noch ein in Deutschland noch immer verbreiteter Irrtum zurückgewiesen werden, als ob Shakespeare jemals von seiner Nation vergessen worden sei, als habe es des großen Schauspielers Garrick oder gar Lessings bedurft, um ihn wieder von den Toten aufzuerwecken. Das ist nicht der Fall. Der Dichter ist nie aus der Erinnerung seines Volkes geschwunden. Das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch erschienen seine Werke in neuen Auflagen. Das kritische Verständnis freilich war unter dem Einfluß der französischen Klassiker zeitweilig getrübt, aber das Publikum hielt

treu zu seinem geliebten Dramatiker. Mit dem achtzehnten Jahrhundert, als das übrige Europa selbst von Shakespeares Namen kaum eine Ahnung besaß, beginnt aber jenseits des Kanales die wissenschaftliche Kritik, und die ersten besseren Ausgaben nach den Folios erscheinen. Die Bekanntschaft des Kontinents mit Englands größtem Genius vermittelte als erster Voltaire. Das bleibt sein unbestreitbares Verdienst, auch wenn er dem Dichter nicht immer gerecht geworden ist. Selbst Lessing hätte von dem gepriesenen Engländer keine Kenntnis gehabt, wenn der geschmähte Franzose nicht dreißig Jahre früher die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt hätte. Auch die ersten umfassenderen Übersetzungsversuche fanden in Frankreich statt (1745—48), erst zehn Jahre später folgten Wieland und Eschenburg. Der Vorsprung wurde freilich in Deutschland bald mehr als eingeholt. Heute können selbst der Hindostane und Japaner Shakespeare in ihrer Muttersprache lesen, dem Kosaken in der Steppe sind einzelne Dramen in seinem barbarischen Idiom zugänglich, und sogar in längst verklungenen Sprachen, in dem Hebräischen und Lateinischen, hallt das Lied von „Romeo und Julia" wieder. Mit Ausnahme der Bibel hat kein Buch der Weltliteratur so viele Ausgaben und Übersetzungen erfahren wie die Werke William Shakespeares.

Schluß.

Zu den beklagenswertesten Lücken der Shakespearekunde gehört es, daß wir uns von dem Äußeren des Dichters keine oder doch nur eine sehr unzulängliche Vorstellung machen können. In jeder Kunsthandlung werden zwar Bilder und Statuen des großen Dramatikers feilgehalten, aber gerade die besseren, die noch am ehesten eine Idee von ihm gewähren, ermangeln jeder geschichtlichen Beglaubigung und sind mehr oder weniger freie Schöpfungen der Phantasie. Nur von der Büste in der Stratforder Kirche und dem der ersten Folio beigegebenen Kupferstich von Martin Droeshout steht es unbestreitbar fest, daß sie Shakespeare darstellen sollen. Aber beide Werke sind erst nach dem Tode des Dichters entstanden und in der Ausführung so schlecht, mangelhaft und ausdrucksarm, daß sie trotz des Lobes, das Ben Jonson dem Stich erteilt, nur eine dürftige Vorstellung von den Zügen seines Freundes gewähren. Außerdem herrscht berechtigter Zweifel, ob die Künstler den Verewigten überhaupt von Angesicht zu Angesicht kannten; zumal bei dem holländischen Stecher, der, 1601 geboren, in dem Todesjahr des Dichters noch im Knabenalter stand, ist es unwahrscheinlich. Vermutlich arbeitete er nach einer älteren Vorlage, die man vor einigen Jahren in einem Ölgemälde aufgefunden zu haben glaubt. Es ist das sogenannte Droeshoutsche Porträt. Oben in der linken Ecke trägt es die Inschrift: „Willm Shakespeare, 1609“ und stimmt in den Einzelheiten mit dem Bilde der Folio überein, während es gleich diesem nicht unbedeutend von der Stratforder Büste abweicht. Dem Porträtisten, der vielleicht auch der Künstlerfamilie Droeshout angehörte, dürfte der Dichter persönlich gesessen haben. Doch auch sein Werk ermangelt jeder schärferen Auffassung,

und geht, wenn es die beiden anderen auch an Wert übertrifft, über das Handwerksmäßige nicht hinaus. Künstlerisch höher steht das sogenannte Chandosporträt. Es soll zweifellos den Dichter darstellen, aber es entstand erst nach dessen Tode; und wenn der Maler auch authentische Vorlagen vor sich gehabt haben mag, so ist doch das Streben, sie auf Kosten der Wahrheit zu idealisieren, nicht zu verkennen. Noch weniger Glaubwürdigkeit kommt dem sogenannten Feltonporträt und dem schönen Ölbild eines gewissen Janssen oder Janssens zu. Beide stammen aus der Zeit nach Shakespeares Tod und weichen von den ältesten Darstellungen so stark ab, daß es zweifelhaft ist, ob sie überhaupt den Dichter verkörpern wollen. Die angebliche Totenmaske, die vor einem halben Jahrhundert in Deutschland gefunden wurde, weist zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit der Stratforder Büste auf, aber in Anbetracht der unkünstlerischen Ausführung dieser Arbeit fällt eine genauere Identifikation schwer. Vor allem fehlt jeder geschichtliche Nachweis, wie das Werk nach Mainz gekommen sein kann, wo der Bibliothekar Dr. Becker es 1849 entdeckte. Wollen wir uns ein Bild von Shakespeares Äußerem machen, so müssen wir von allen neueren Gemälden und Denkmälern, selbst von der bekannten ausdrucksvollen Büste des Garrickklubs absehen und uns nur an die drei erstgenannten Bildwerke, die Stratforder Büste, den Droeshoutschen Stich und das Droeshoutsche Ölgemälde, halten. Unter ihnen verdient das letztere den Vorzug, das dem ersten Bande unserer Biographie beigegeben ist. Es stellt Shakespeare im fünfundvierzigsten Lebensjahre dar. Das Gesicht trägt die Form eines länglichen Ovales, bei dem das stark entwickelte Unterkinn besonders auffällt. Die Stirn ist sehr hoch und tritt durch die Kahlheit des Vorderhauptes noch gewaltiger hervor. Die großen Augen blicken ernst in die Welt, die Nase fällt gerade von der Stirn ab und ist im Gegensatz zu der Stratforder Büste sehr lang. Die Lippen ruhen leicht geschlossen aufeinander; auf der oberen zeigt sich ein dünner Ansatz von Schnurrbart, während eine sogenannte Fliege die untere ziert. Das lockige Haar bedeckt an

den Seiten die Ohren, seine Farbe war, soweit sich erkennen läßt, rötlich; die der Augen hellbraun. Dem Maler ist es nur dürftig gelungen, einen tiefern Ausdruck in das Gesicht hineinzulegen; soweit man urteilen kann, ist er ernst, sogar melancholisch, während die Stratforder Büste einen jovial dreinschauenden, wohlbeleibten älteren Herrn mit einem ziemlich stupiden Lächeln darstellt. Bei keiner der beglaubigten Abbildungen würde man von selbst auf den Gedanken kommen, daß sie dem größten dramatischen Dichter aller Zeiten gelten. Eine äußere Ähnlichkeit in den Zügen und der Gesichtsform mag vorliegen; den Geist hat keiner der Künstler erfaßt. Auch neuere Versuche, die mehr oder weniger bewußt von den älteren Skizzen absehen, haben zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt. Bisher ist es nicht geglückt, ein Idealbild Shakespeares zu schaffen, wie wir es in dem herrlichen antiken Kopf von Homer besitzen. Das schöne, träumerische Chandosporträt, von dem der zweite Band dieses Werkes eine Nachbildung enthält, verkörpert neben der Büste des Garrickklubs noch am ehesten ein Stück von dem Genius des großen Dichters.

Nur Shakespeare selber vermochte seinen Riesengeist in ein irdisches Werk hineinzubannen; sein Denkmal hat er sich selbst in seinen Dramen gesetzt. Dort lebt er, und dort erkennen wir ihn; und nicht nur den Dichter, sondern auch den Menschen. Beide sind nicht zu trennen: einzig, wie der eine ist, muß auch der andere gewesen sein. Der Künstler und der Mensch decken sich völlig oder, wie Schillers Ausspruch lautet: er ist das Werk und das Werk ist er. Es gibt keinen himmlischen und neben ihm einen kleinen sterblichen Shakespeare, sondern beide bilden eine unteilbare Persönlichkeit. Führt die Entwickelung des Dichters von Romeo über Hamlet und Timon zu Prospero, so muß auch der Mensch denselben Pfad gewandelt sein. Nicht daß die Gestalten ein Porträt seiner Persönlichkeit in den verschiedenen Alterstufen lieferten, aber ihr innerstes Gefühl strömte aus der Brust ihres Schöpfers hervor. Wie der Veroneser Jüngling muß er geliebt, wie der dänische Prinz über das Rätsel des Lebens gegrübelt haben;

mit dem Menschenhasser Timon zog er sich in die Einsamkeit zurück und mit Prospero rang er sich zu der Erkenntnis durch,

daß die Welt, wie sie auch kreise,
liebevoll und dankbar sei.

Den stürmischen Jugenddrang und die aufjubelnde Begeisterung, die hochherzige Gesinnung und verzeihende Milde, die Schwermut und das verzweifelte Weh empfand nicht nur der Dichter, sondern auch der Mensch. Nur weil diesem nichts Irdisches fremd blieb, weil er in sich selbst der Menschheit ganzen Jammer und ganze Lust durchlebte, vermochte der Dichter diesen Gefühlen feste Form zu geben und der unvergleichlichste Menschenbildner zu werden. Was besagen diesen Eigenschaften gegenüber die dürftigen Bemerkungen der Zeitgenossen, die den recht erfolgreichen Fleiß, die Ehrenhaftigkeit und Freundlichkeit ihres guten William rühmen? Sie bleiben hinter dem Bild, das Shakespeare sich selber gesetzt hat, ebensoweit zurück als die armseligen Kunstwerke eines Droeshout und Janssen, die unter das Ölgemälde oder die Büste eines ältlichen Herren den Namen Shakespeare schrieben.

Die Leidenschaft und die hinreißende Einbildungskraft, die den psychologischen Kern seiner Gestalten bilden, waren auch dem Meister selber zu eigen: eine Gabe, zu höchster Lust und tiefster Qual verliehen. Immer neue Welten zauberte sie seinem Hirne vor, zu immer erneuten Wünschen entflammte sie sein Herz, die immer wieder in Enttäuschung endeten, wenn die Unendlichkeit des Wollens sich an der Begrenztheit des Vermögens stieß. Sie jagte ihn aus der engen Heimat fort, sie zwang ihn, ein Dichter zu werden, und spornte ihn zu dem rastlosen, unausgesetzten Schaffen, einer Fata morgana gleichend, die, je näher man ihr zu kommen glaubt, desto weiter in die Ferne entschwindet. Und in diesem Sturm der Leidenschaft steht er selbst wieder als Künstler fest und unerschüttert, der Tausendseelige, wie Dantes Farinata, „als hätt' er für die Hölle nur Verachtung", für die Hölle in sich und um sich. Was der Mensch fühlt, das gestaltet der Künstler; was der eine

als Subjekt erlebt, wird dem andern zum Objekt der Darstellung. Wenn der eine von den aufgepeitschten Wogen widerstandslos hin- und hergeschleudert wird, sitzt der andere mit ungetrübter Weisheit am Steuer und lenkt den Nachen sicher durch die Brandung. In dem Doppelwesen, in dem gleichzeitigen Erleben und Erkennen, liegt die höchste Lust und die höchste Qual des Schaffenden. Die überlegene Einsicht des Dichters zwingt den gewaltigen Strom der Leidenschaft in die geregelten Bahnen des Kunstwerks, sein Zauberwort zügelt die in das Maßlose strebenden Geister der Phantasie und spannt sie in das Joch seiner Menschenkenntnis und seines Weltverstandes. Darin steht Shakespeare unvergleichlich da. Kein Dichter empfindet so mächtig und keiner bleibt in so souveräner Weise Herr der eigenen Empfindungen wie er. Aus der weisen Selbstbeherrschung fließt die Unparteilichkeit, die notwendige Voraussetzung des dramatischen Schaffens, mit der er nicht nur die Leidenschaft des Helden, sondern ebenso sehr die des Gegenspieles empfindet und selbst erlebt. Er teilt nicht dem einen alles Recht und der feindlichen Mitwelt nur die äußerliche Übermacht zu, sondern beide werden in gleicher Weise gewürdigt und aus der innersten menschlichen Natur begründet.

Man hat den Vorwurf gegen Shakespeare erhoben, daß er den Menschen nur in seinem materiellen Streben zur Darstellung bringe, daß alle Gestalten in seinen Werken fehlen, die um Wissen, Erkenntnis und Wahrheit ringen, die von außerirdischen Zielen und philosophischen Gedanken geleitet werden. In der angeblichen Armut liegt der Reichtum des Dichters und sogar der letzte Grund seiner Größe. Alle Ideale besitzen nur eine zeitliche, vorübergehende Bedeutung. Wofür die eine Generation ihr Herzblut vergießt, hat für die nächste nur noch den Wert einer Redensart. Die Idee der Freiheit, für die man sich vor einem halben Jahrhundert begeisterte, entlockt uns heute nur noch ein Achselzucken; die Menschenrechte, in denen die französische Revolution und die amerikanische Unabhängigkeitsbewegung ihr höchstes Ziel fanden, erwecken heute in der letzten Volksversammlung keinen Widerhall mehr. Vor Shake-

speares unbarmherzigem Blick halten solche Ideale nicht stand, er zerstört ihren falschen Glanz und prüft ihre Träger, bis er die letzte Ursache ihres Handelns in der ewig gleichbleibenden menschlichen Natur selber entdeckt, bis er mit König Lear ausrufen kann: „Ist der Mensch nicht mehr als das?“ Der natürliche Mensch, wie er sich im Kampfe mit der eigenen Leidenschaft, in seinen von jeder historischen Bedingtheit befreiten Grundgefühlen zeigt, bildet den Gegenstand von Shakespeares Dichtung. In diesem allgemein menschlichen Charakter seiner Dramen liegt die Gewähr ihrer Dauer für alle Zeiten und für alle Völker.

Trotz dieser Universalität bleibt der große Dramatiker ein Kind seines Landes und seines Jahrhunderts. Wir Deutschen haben uns gewöhnt, ihn als einen der Unseren zu betrachten; wir vergessen oder wollen sogar vergessen, daß er vom Wirbel bis zur Zehe Engländer ist. Nicht nur in seiner patriotischen Anschauung, sondern auch seinem innersten Wesen nach. Aber wie er in seiner Darstellungskunst die glückliche Mitte zwischen Typus und Individuum, zwischen Idealismus und Realismus zu halten weiß, so bildet auch der Engländer bei ihm nur die Hülle für den Menschen. Das Spezielle und Nationale kann das Allgemeine nicht ertöten. Viktor Hugo ist wie Milton ein großer Dichter, aber bei dem einen überwiegt das Französische, bei dem andern das Protestantisch-Englische so stark, daß sie trotz ihrer bewundernswerten Leistungen auf die engere Schar ihrer Landsleute und Glaubensgenossen beschränkt bleiben. Shakespeare erhebt sich über sie, aber nicht durch eine schwächliche Entnationalisierung, die die Gestalten der Dichtung von den festen Wurzeln ihrer Kraft losreißen würde, sondern durch eine vertiefte Auffassung, die Allgemeines und Spezielles, Menschliches und Nationales zu vereinigen versteht. Wenn es trotzdem noch Völker gibt, die sich gegen den Dichter abschließen, so liegt es an ihrer eigenen Beschränktheit. Ihr Denken ist durch geschichtliche Tradition noch zu sehr beengt, um sich zu der inneren Freiheit aufzuschwingen, die das Verständnis Shakespeares voraussetzt. Wo die Vorurteile herrschen, wo das Halbe und Schwächliche verehrt

wird, wo die Phrase ihre Anbeter findet, da ist keine Stätte für ihn bereitet. Freiheit ist Wahrheit. Shakespeare besaß das Glück, in einer Zeit zu leben, die, wie keine in der Geschichte der Menschheit, allen Ballast der Überlieferung über Bord warf, sich ganz auf ihre eigenen Füße stellten und, nur ihrer innersten Natur folgend, sich auszuleben trachtete. Goethe mußte sich von der Welt an einen kleinen Musenhof zurückziehen, um das zu finden, was seinem begünstigteren Vorgänger das größere und gewaltigere Leben seiner Zeit bot, freies Menschentum. Auf dieser Grundlage konnte das englische Drama entstehen, um eine unerreichte und, soweit wir urteilen können, nie wieder erreichbare Blüte zu entfalten.

Mit den unvergleichlichen Voraussetzungen schwand auch das Kunstwerk. Zwanzig Jahre nach dem Ableben des Meisters war das Drama so gut wie tot; Miranda siechte dahin, sobald Prospero nicht mehr die schützende Hand über sie hielt. Als Shakespeare nach London kam, war der Dichter nichts als ein Gehilfe des Schauspielers; einen wohlverdienten Angestellten (deserving man) nannten ihn die Burbages selber. Sein überlegenes Genie kehrte das Verhältnis um. Er eroberte dem Dichter seine unveräußerlichen Rechte und machte ihn aus einem Hilfsarbeiter zum Herrscher des Theaters. In dieser Erhöhung lag aber schon der Keim des Unterganges, denn sie schuf eine im Anfang kaum bemerkbare Entfremdung zwischen dem Schriftsteller und dem Empfinden des Volkes, aus dem das Drama erwachsen war. Sie ebnete den Weg für den Ehrgeiz der Akademiker, die danach strebten, die freie Kunst der Gesamtheit zum Eigentum einer kleinen gebildeten Minderheit zu machen. Die Puritaner arbeiteten ihnen in die Hände, indem sie die besten Teile des Volkes von dem Theater abzogen und die Kunst immer mehr zum Anschluß an den Hof und die Aristokratie drängten. Statt des gesunden Fühlens und Denkens der ganzen Nation wurden die Wünsche einer abgewirtschafteten Sonderklasse maßgebend für das Drama. Nicht mehr wirkliche Menschen, sondern Angehörige dieser Elitegesellschaft erscheinen auf der Bühne und

übertragen auf sie alle Vorurteile ihres beschränkten Standpunktes. Aus dem König, dem freien Beherrscher eines freien Volkes, entwickelt sich die geheiligte Majestät; aus seinen Vasallen werden Kavaliere, in deren Brust die Standesehre jede natürliche Regung ertötet; aus den keuschen Frauen Shakespeares Hofdamen, die im besten Fall nach außen einen guten Ruf besitzen. In den Dramen Beaumonts und Fletchers spiegeln sich die Unnatur und die Unmoral des Stuartschen Hofes wider; die sittliche Grundlage der Kunst geht verloren.

Die „gebildeten Hörer" verlangen von einem Theaterstück etwas anderes, mehr Raffinement, als der gesunde Sinn des Volkes. Während die älteren Dichter kaum einen Stoff selber schufen, will man jetzt nicht mehr die bekannten Fabeln in neuer Gewandung sehen, sondern verlangt nach überraschenden Ereignissen und ausgeklügelten Situationen. Webster sucht durch das Gräßliche die natürliche Spannung zu steigern, Fletcher hascht nach ungeahnter Sensation, und Ford verliert sich in die psychologische Problemdichtung. Kleinere Geister sorgen in handwerksmäßiger Weise für die Befriedigung der Tagesbedürfnisse. Läßt Shakespeare in „Lear" einen Wahnsinnigen auftreten, so verlegt Middleton in seinem „Wechselbalg" gleich einen ganzen Akt ins Irrenhaus; in „Hamlet" erscheint der blutige Geist des gemordeten Vaters, Tourneur sucht die Wirkung zu steigern, indem er in seiner „Tragödie des Atheisten" keinen Aufzug ohne Gespenst vorübergehen läßt; der Dänenprinz nimmt Yorricks Schädel in die Hand, in dem „Trauerspiel des Rächers" trägt der Held beständig einen Totenkopf bei sich. Auf diese Weise versucht man, Shakespeares Kunst zu überbieten. An Stelle der Freude an der Handlung tritt die Lust an der Sensation, der auf seiten der Verfasser die Effekthascherei entspricht. Der Verfall war nicht mehr aufzuhalten. In Massinger entsteht noch einmal ein Dichter, der unter günstigeren Bedingungen ein würdiger Nachfolger Shakespeares hätte werden können, aber der untergehenden Kunst vermochte er keine neue Lebenskraft einzuhauchen, und die meisten seiner Stücke ver-

zetteln sich in nichtigen Intrigen. Schon vor Ausbruch des Bürgerkrieges war das Drama abgestorben. Prosperos Voraussage erfüllte sich schneller, als er selbst ahnen mochte. Die Geister seiner Spieler lösten sich in Luft auf, und mit „des Scheingebildes luftigem Bau" zerrann die Welt, die er hervorgezaubert hatte:

Die gewölkumwogten Türme,
die Prachtpaläste, die erhabnen Tempel,
der große Erdball selbst und die darauf sind.

Anmerkungen.

Zu Seite 3: Die Ausführungen Schillers befinden sich in der bekannten Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. 1795/96. Die Ode Ben Jonsons „an meinen geliebten William Shakespeare" ist nach der Übersetzung von Bodenstedt zitiert.

Zu Seite 7: Ein umfassendes Buch über Shakespeares Technik steht noch aus. Einzelheiten, mehr oder weniger gut, bei Moulton, Sh. as a dramatic Artist, Lounsbury, Bradley und Ulrici l. c. Freytag, Technik des Dramas, ist völlig wertlos; dagegen findet sich viel Zutreffendes bei Volkelt, Ästhetik des Tragischen. Schriftsteller, die auf ästhetischem Gebiet tätig waren zu Sh.s Zeit, sind u. a.: Gascoigne 1575, Philippe Sidney, Gabriel Harvey, König Jakob selbst, Spenser, Webbe, Nash, Abraham Fraunce, Puttenham, Harrington, Meres, Campion, Jonson, Daniel. Über die Theorien: Spingarn, A History of Literary Criticism in the Renaissance. New-York 1908, und Klein, Literary Criticism from the Elizabethan Dramatists. New-York 1910. Chapman spricht sich in der Dedikation zur „Revenge of Bussy d'Ambois", Webster in der Vorrede zum „White Devil" über das Drama aus, Jonson im Vorwort zu „Sejanus" und in den spöttischen Bemerkungen des Prologs zu „Every man in his humour". Selbst wenn diese nicht gegen Sh. persönlich gerichtet sind, so treffen sie doch die Art seiner Kunst. Zum folgenden: Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte; Taine, Essais vol. II; Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 1906; Otto Ludwig, Shakespearestudien; Sander, Das Moment der letzten Spannung in der englischen Tragödie bis zu Sh.; Hübner, Der Vergleich bei Sh., und Wolff, Aufsätze l. c.

Zu Seite 10: Über Shakespeares medizinische Kenntnisse: Bucknill, The Medical Knowledge of Sh., 1860, und von Winkel, Sh. und die Gynäkologie in Volkmanns Sammlung klinischer Vorträge, 1907. Über die Ausländer: Eckhardt, Ausländertypen des englischen Dramas in Bangs Materialien XXXII.

Zu Seite 26: Die Stelle in den „Merry Wives" fehlt in der allerdings sehr mangelhaften Ausgabe von 1602, sie war vermutlich für eine Aufführung bei Hof eingeschoben. Darüber Hazlitt l. c. Ob die Lobeserhebungen in „Heinrich VIII." von Sh. stammen, ist auch zweifelhaft. Darüber im Kapitel XX.

Zu Seite 29: Die Angabe über die Physiologie Shakespeares nach Löning im Jahrbuch 32.

Zu Seite 31: Über Hamlets Alter: Bradley l. c. Note C. Ich erkläre den Widerspruch zwischen Qu. 1 u. 2 in der Art des Textes. Es ist zwar richtig, daß Qu. 1 nichts über Hamlets Alter sagt, außer daß er über 12 Jahre alt sein muß, denn solange hat Yoricks Schädel in der Erde gelegen (in Qu. 2: 23 Jahre). Aber der Eindruck ist, daß des Prinzen Beziehungen zu Yorick nur im Kindesalter bestanden haben. Das würde ungefähr ein Alter von 24 Jahren ergeben, dem gegenüber konstatiert Qu. 2 ausdrücklich ein solches von 30. Die Angabe ist wahrscheinlich, würde aber das Alter der Mutter auf 46 Jahre mindestens erhöhen. Unmöglich ist das zwar nicht, aber immerhin unwahrscheinlich. Alle Widersprüche schwinden, wenn man annimmt, daß Sh. das Alter des Helden nachträglich erhöhte. Aus Hamlets Aufenthalt und Studium in Wittenberg kann ein Schluß auf sein Alter nicht gezogen werden. Es gab in der Zeit der Renaissance neben sehr jugendlichen Studenten auch sehr alte. Fünfzehnjährige Knaben saßen neben gereiften Männern von dreißig und mehr Jahren in den Hörsälen.

Zu Seite 37: Zum folgenden besonders Wetz, Sh. vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte, dem ich stark verpflichtet bin, und ihm vorausgehend Taine l. c, ferner Raleigh l. c. und Gebhard im Jahrbuch 47 S. 170 ff., Wolff l. c; Campbell, Tragic Drama in Aischylos, Sophokles and Shakespeare, 1904; Volkelt, Ästhetik des Tragischen. Aus letzterem Werk stammt die Bezeichnung „Tragik der abbiegenden Art" für die nicht zum Tode führende Tragödie.

Zu Seite 43: Versuche, der Shakespeareschen Rhythmik gerecht zu werden, sind gemacht von Schipper, Englische Metrik 2 vols., und Conrad im Jahrbuch 38 und 39, sowie in den Preußischen Jahrbüchern. Bedauerlich ist nur, daß C. noch immer die fremden Ausdrücke: Trochäus, Daktylus usw. beibehält. Solange die auf der Silbenmessung beruhenden Bezeichnungen beibehalten werden, ist es unmöglich, zu einer Prosodie der germanischen Sprache zu gelangen. Dazu Marheineke im Archiv 51 S. 173 ff.

Zu Seite 46: Aus dieser gesteigerten poetischen Sprache erklärt sich „Hamlet" II, 2 der Bombast in der Rede des Schauspielers. Der Dichter brauchte eine Steigerung seiner gewöhnlichen Diktion gegenüber, denn diese Rede soll sich durch eine besonders poetische Sprache auszeichnen, sie soll innerhalb der Dichtung den Eindruck der Dichtung machen. Sie verhält sich zu Shakespeares sonstiger Redeweise im Drama, wie diese zum Ton des gewöhnlichen Lebens. Das ist die Absicht; für damalige Hörer wurde sie wohl auch erreicht, für uns ist es Schwulst. Nicht durch die gebrauchten Ausdrücke selbst, denn beinahe alle lassen sich auch an anderer Stelle nachweisen (cf. Bradley l. c.), sondern durch die Häufung. Von einer Satire

auf die ältere Tragödie kann nicht die Rede sein. Dem widersprechen Hamlets Lob und die Wirkung der Deklamation. Man mag Hamlet jeden Vorwurf machen, nur nicht den mangelnden Kunstverständnisses, und der wäre berechtigt, wenn ihm eine in satirischer Absicht geschriebene Rede derartig gefiele.

Zu Seite 50: Politische Anspielungen wurden bei den Aufführungen vielfach den Improvisationen der Schauspieler überlassen und in die Buchausgaben der Gefahr wegen nicht aufgenommen. Dadurch mag es kommen, daß der Druck von „Wie es euch gefällt", „Heinrich V." oder „Viel Lärm um nichts" inhibiert wurde. In der vorliegenden Fassung enthalten sie nichts Staatsgefährliches, bei der Aufführung mochte manches darin gewesen sein. Darüber Simpson, Political Use of the Stage in Transactions of the New Sh. Soc. 1874. Über Martin Marprelate: Ward l. c.; Maskell, History of the Martin Marprelate Controversy; d'Israeli, Quarrels of Authors; Arber's English Scholar's Library Nr. 8 und 9; Dexter, Congregationalism of the last 300 years, 1880; Hopkins l. c. Die Darstellung zum Teil nach Fleay auf Grund der Angaben des puritanisch gesinnten Strype. Auch Antony Munday und Greene zeichneten sich durch antimartinistischen Eifer aus. Daß „Verlorene Liebesmüh" in martinistischem Sinn in den Streit eingriff, wie Fleay meint, ist unwahrscheinlich. Eine Anspielung auf akademische Gegner liegt aber zweifellos in den Versen V, 1, 39—44. Daß Marston einen Angriff auf „Venus und Adonis" beabsichtigte, ergibt sich aus Satire VI seiner „Scourge of Villainie".

Zu Seite 52: Über Ben Jonson vor allem sein Verteidiger Gifford, Life and Works, ferner über seine Beziehungen zu Sh.: Elze, Lee l. c., Jakob Feis in Shakespeare and Montaigne. Wichtig sind Jonsons Unterhaltungen mit dem Dichter Drummond of Hawthorndon (Sh. Soc. 1842), obgleich dessen Berichte nicht ohne Gehässigkeit gegen seinen Gast zu sein scheinen. cf. auch Cibber, Lives of English Poets. Rowe unterdrückte seinen Tadel Jonsons in der zweiten Auflage. Was Dryden veranlaßte, Jonsons Gedicht auf Sh. 1693 „insolent, sparing, and invidious" zu nennen, ist nach dem Wortlaut nicht ersichtlich. Darüber Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Spöttische Bemerkungen Jonsons finden sich außer in den „Discoveries" und Unterhaltungen mit Drummond, im Prolog zu „Every man in his humour" über die Historien, in „Bartholomew Fair" über den „Sturm", und in der Ode to Himself über „Perikles".

Zu Seite 58: Über „Troilus und Cressida" Wolff l. c. Aufsatz IV. Daselbst auch, teilweise nach Fleay, die Gründe, die für eine erste Abfassung des Dramas in dieser Zeit sprechen. Daß unter Thersites Dekker zu verstehen ist, kann nach der Parteikonstellation zweifelhaft erscheinen, da auch

er ein Gegner Jonsons war, doch ist es wahrscheinlich, daß trotz der gemeinsamen Feindschaft Sh. mit ihm nichts zu tun haben wollte.

Zu Seite 62: Über die antihöfische Stimmung in der Literatur der Renaissance: Graf, Attraverso il Cinquecento und Wolff, Die Komödien des Pietro Aretino in GRM. II.

Zu Seite 64: Über die historischen Ereignisse Froude, History of the Reign of Queen Elizabeth; Devereux, Lives and Letters of the Devereux, Earls of Essex, 1853, und Abbot, Bacon and Essex, 1877. Der Ansicht des zweiten Werkes, daß es der Königin nur darum zu tun war, Essex zu demütigen und dann wieder in Gnaden aufzunehmen, kann ich mich nicht anschließen. Nach der Rückkehr des Grafen von Irland war es wohl ihr Plan, ihn zu vernichten. Natürlich nicht zum Tode zu verurteilen, dazu lag kein Grund vor. Wenn sie zögerte, so geschah es aus den im Text angegebenen Gründen. Vielleicht weil sie ihn als Schreckmittel gegen die Cecilsche Partei nicht entbehren wollte, deren Übergewicht sie auch fürchtete. Es ist wohl möglich, daß diese Gegner von Essex' Plänen Kenntnis besaßen und ihn zu dem übereilten Losschlagen durch falsche Nachrichten trieben, um ein Mittel zu erlangen, den Verhaßten endgültig abzutun. — Über Essex' letzte Worte Gerald Massey l. c.

Zu Seite 71: Über Sh. und Giordano Bruno: Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen 1868, derselbe im Jahrbuch 12. Er bejaht die Bekanntschaft des Dichters mit dem Philosophen, dagegen Beyersdorf im Jahrbuch 29. Im Sonett 107 spricht Sh. von der „prophetic soul of the wide world dreaming on things to come", doch aus dem Zusammenhang geht hervor, daß kein Anklang an Brunosche Ideen vorliegt. Eine nähere Bekanntschaft des Dichters aus diesen Worten, und nur aus diesen Worten mit der Platonischen Lehre zu folgern, geht zu weit. Der Ausdruck ist wohl nur eine poetische Umschreibung für die Unglückspropheten, die „sad augurs", deren Weissagungen zuschanden geworden sind. Über Bruno: Verschiedene populäre Schriften von Heinrich v. Stein. In London schrieb Bruno: La Cena delle Ceneri; Della Causa, Principio ed Uno; Dell' Infinito Universo e Mondi; auch das Lustspiel Il Candelajo. Herausgegeben sind seine Werke in italienischer Sprache von Ad. Wagner. — Über die Philosophie des Dichters: Lütgenau, Sh. als Philosoph, Leipzig 1909. Über Sh. und Montaigne besonders das genannte Werk von Jakob Feis, ferner im Jahrbuch 7 und Hazlitt l. c. Am Schluß des Vorwortes erklärt Florio, daß der Versuch einer Übersetzung Montaignes schon sieben- bis achtmal unternommen sei. Feis identifiziert Hamlet mit Montaigne und sieht in dem Drama eine Satire auf dessen Philosophie, deren Nichtigkeit dargetan werden soll. Das Gegenteil wäre eher richtig; Feis geht von der falschen Auffassung aus, daß Hamlet scheitert, weil er Philosoph ist.

Zu Seite 80: Über das Tragische vergleiche im I. Band Kapitel VIII „Romeo und Julia", ferner Vischer, Ästhetik, der den pessimistischen Charakter der Tragödie leugnet; Lipps, Der Kampf um die Tragödie; Volkelt l. c. und Schillers Aufsatz über das Erhabene. Selbstverständlich braucht der Zuschauer die Weltanschauung des Dichters nicht zu teilen. Wäre das erforderlich, so gäbe es überhaupt kein allgemeines Kunstwerk. Es ist Aufgabe des Dichters, ihn gefühlsmäßig für die Dauer des Dramas in seine Weltanschauung hineinzuzwingen. Das gelingt Shakespeare mit Ausnahme des „Timon" immer. Beispiele des Gegenteiles dagegen bieten Otto Ludwigs „Erbförster" und Byrons „Manfred". Der Zuschauer wird nicht mit fortgerissen; die Ereignisse erhalten nicht die Bedeutung des Schicksalmäßigen, sondern bleiben tückische Zufälle, die vielleicht für einzelne, von der Boshaftigkeit des Weltenlaufes überzeugte Hörer als Schicksal gelten können.

Zu Seite 83: Über die Römerdramen: Mac Callum, Shakespeares Roman Plays and their Background, London 1910, Harry Morgan Ayres in Publications of the Mod. Lang. Ass. of America XXV und Mühlenfeld, Neudruck der Tragedie of Caesar and Pompey im Jahrbuch 47. Zu „Julius Cäsar": John Weevers „Mirror of Martyrs" erschien erst 1601, aber der Verfasser machte ihn schon zwei Jahre vorher für den Druck zurecht. Die Bemerkung Platters ist nach Sarrazin gegeben, sie wurde zuerst von Binz entdeckt und in der Anglia veröffentlicht. Das Wort „Et tu, Brute!" wird in den deutschen Übersetzungen verständigerweise nicht lateinisch gegeben. In Polonius' Erinnerungen (Hamlet III, 2) gehen das akademische und das Shakespearesche Drama durcheinander. Er behauptet, in der von ihm gespielten Rolle des Cäsar auf dem „Kapitol" ermordet zu sein. Dort findet der Mord bei Shakespeare statt, während bei Plutarch, den Tatsachen entsprechend, in der Curia Pompeja. Die Oxforder Akademiker werden diesen Irrtum schwerlich begangen haben. Die Annahme Fleays, daß „Cäsar" 1607 durch Ben Jonson bearbeitet sei, entbehrt jeder Begründung. Die Behauptung Jonsons, daß die Stelle III, 1, 47 zuerst gelautet habe: „Caesar does never wrong but with just cause", stützt sie in keiner Weise. Stand dieser Unsinn wirklich im Manuskript, so war es ein Schreibfehler, den Shakespeare selbst verbesserte; vermutlich aber verdankt die Wendung ihren Ursprung dem Versprechen eines Schauspielers und wurde zum populären Scherzwort, so daß es Jonson noch 1625 in der Induktion zur „Staple of News" ohne Erwähnung Shakespeares wiederholen konnte.

Zu Seite 88: Die erste deutsche Übersetzung oder vielmehr schlechte Bearbeitung des „Cäsar" in Alexandrinern stammt von dem preußischen Gesandten von Borck aus dem Jahr 1741. Er sowohl wie Voltaire hatte das Drama auf einer Londoner Bühne gesehen. Über Voltaires Verhältnis

zu Sh. hat Professor Lounsbery (1901) ein umfassendes Werk geschrieben. Siehe dazu auch Voltaires Préface zu „Mort de César“ und den dem „Brutus“ vorausgehenden Discours sur la Tragédie.

Zu Seite 92: Plutarch berichtet, Brutus sei ein natürlicher Sohn Cäsars gewesen. Shakespeare läßt dies unpassende Motiv fort und begründet Brutus' Liebe ausschließlich durch die Bewunderung des Imperators. Voltaire nahm die Verwandtschaft wieder auf.

Zu Seite 95: Über Essex' Verhältnis zu Shakespeare und Hamlet: Conrad, Sh.s Selbstbekenntnisse, der aber zu weit geht. Nach ihm soll Essex der Freund der Sonette gewesen sein. Dieselbe Konstellation wie bei Essex liegt bei Jakob I. vor. Auch sein Vater Darnley wurde von dem zweiten späteren Gatten seiner Mutter, Bothwell, ermordet. Maria Stuart leugnete jede Kenntnis dieser Tat ab. Vielleicht war es eine Rücksicht auf Jakob, daß in Qu. 1 die Unschuld der Königin besonders deutlich festgestellt wurde. — Über das Verhältnis der beiden Quartos cf. Fleay l. c. Die Abweichungen zwischen ihnen machen es wahrscheinlich, daß Sh. im Gegensatz zu dem ersten Raubdruck nicht nur den richtigen Text für Qu. 2 lieferte, sondern ihn auch verbesserte. In welcher Weise Qu. 1 auch zustande kam, die Namen mußten doch so gegeben werden, wie sie auf der Bühne gesprochen wurden, und diese müssen zuerst statt Polonius und Reynaldo Corambis und Montano gelautet haben. Ebenso konnte ein Stenograph wohl Szenen auslassen, aber nicht hinzufügen, wie in Qu. 1 das später unterdrückte Gespräch zwischen Horatio und der Königin. Hier liegen Änderungen des Dichters vor. Über den Namen Corambis: Wolff in Englische Studien 1911 S. 192. — Aus der überreichen Hamletliteratur sei, abgesehen von den schon erwähnten Werken, noch auf folgende hingewiesen: Hebler, Shakespearestudien; Löning, Die Hamlettragödie; Kuno Fischer, Sh.s Hamlet; Werder, Vorlesungen über Hamlet; Paulsen, Schopenhauer, Hamlet und Mephistopheles; Fischer, Einleitung zu einer deutschen Neuausgabe; Conrad, ebenso zu einer englischen Ausgabe; ferner Werner, Prölß, Traumann, Klein im Jahrbuch 5, 14, 30 und 31. — Das Tollste an Erklärung bietet wohl die Ansicht von E. P. Vining, der im Hamlet ein verkleidetes Mädchen sieht, das hinter Horatio herläuft. Daß der Geist ein vom König bestellter Schwindel sei, steht ungefähr auf gleicher kritischer Höhe. Über Hamletdramen vor Shakespeare: Sarrazin in Anglia XII und XIII, derselbe in Thomas Kyd und sein Kreis, Berlin 1892, Boas in der Einleitung zu Works of Thomas Kyd, Oxford 1901 und Wolff in Englische Studien 45. Die Hamleterzählungen sind abgedruckt in Max Moltke, Shakespeares Hamlet-Quellen, Leipzig 1881, und teilweise bei Evans, Der bestrafte Brudermord und sein Verhältnis zu Sh.s Hamlet, Hamburg 1910. Über dasselbe Thema handelt Creizenach in der Einleitung zu Schauspiele der englischen Komödianten.

Zu Seite 112: Die Enthüllungen des Geistes haben in dem Drama die Bedeutung objektiver Wahrheit. Es geht nicht an, wie es vielfach geschieht, ihnen zwar im Verhältnis zu Hamlet diesen Wert zuzuerkennen, sonst aber die Erscheinung als höchst zweifelhaftes Phantom zu betrachten, dessen Aussagen keinen Wert haben. Hamlet ist, wie die Sache liegt, jederzeit in der Lage, durch zwei Zeugen die Erscheinung zu beweisen; und wenn er selbst kein Lügner ist, ein Vorwurf, der von keiner Seite erhoben wird, ist damit auch das Verbrechen des Königs erweisbar.

Zu Seite 136: Es hat keinen Zweck, der Frage, ob Ophelia Hamlets Geliebte war, näher zu treten. Der Dichter hat sich darüber nicht ausgesprochen, und so können wir es nicht wissen. Die Hauptsache ist, Ophelia jammert nicht und fällt nicht in Wahnsinn, weil Hamlet sie nicht heiratet, sondern weil er sie nicht mehr liebt. Shakespeare in seiner großartigen Sorglosigkeit läßt vieles in der Vorgeschichte des Dramas dunkel, z. B.: Wo war Hamlet zur Zeit des Mordes? In Dänemark oder Wittenberg? Für beides lassen sich Beweise erbringen. Ferner: Wann begann die Liebe zu Ophelia? Vor oder nach dem Tode des Vaters? Im letzteren Fall muß das Verhältnis ein platonisches gewesen sein.

Zu Seite 142: Tagebuch des Kapitän Keeling cf. Ingleby, Century of Praise. Die Echtheit der Angabe bezüglich der Hamletaufführung ist bestritten, da gerade diese Seite in dem noch vorhandenen Manuskript fehlt. Darüber: Lee l. c. App. I. Immerhin mag sie Collier, der den Umstand erwähnt, noch vorgelegen haben. Die Angabe über Ranuccio Farnese bei Graf, Attraverso il Cinquecento, Torino 1888.

Zu Seite 143: Übereinstimmungen zwischen „Hamlet" und „Maß für Maß" gibt es vielfach, darunter sind von besonderer Bedeutung die schon erwähnten Todesbetrachtungen und die Ausfälle gegen den „Übermut der Ämter". Fernere Anklänge in „Maß für Maß" I, 4, 77—79 und III, 2, 234 ff. Zu dem Stück cf. Hebler l. c., Birch: Inquiry into the Philosophy and Religion of Sh., 1858, und über die Geschichte des Stoffes im Jahrbuch 30. Gute Bemerkungen auch bei D'Ancona, Poesia pop. in Italia, Livorno 1878 und über das den gleichen Stoff behandelnde Drama Philanira bei Creizenach, Geschichte des modernen Dramas, Halle 1893—1910 Bd. II S. 435.

Zu Seite 154: Elze und die Mehrzahl der Erklärer sehen in „Ende gut, alles gut" das fehlende „Love's Labours Won"; vereinzelte Stimmen haben sich dagegen für die Identität von „Viel Lärm um nichts", der „Widerspenstigen" oder gar des „Sturm" mit jenem Stücke ausgesprochen. Die Trommelepisode in „Ende gut, alles gut" kann erst nach 1600, nach Marstons Satire „Jack Drum's Entertainments" entstanden sein, die in den Streit Marston und Dekker kontra Jonson eingreift. Möglicherweise hat auch die Figur des Parolles auf diesen literarischen Kampf Bezug. Was die Schenkung

des Ringes durch den König an Helena mit einer gleichen Gabe Elisabeths an Essex (so Fleay, Brandl u. a. m) zu tun haben soll, ist unverständlich. Ringe gehören wie Muttermale zum ehernen Bestand aller Wiedererkennungen. Wichtiger dagegen ist Bertrams Beteiligung an dem Kriege als Führer der Reiterei gegen den Willen des Königs (III, 3). Darin liegt wohl eine Erinnerung an Southampton, der den irischen Feldzug in gleicher Weise mitmachte. Bei Boccaccio ist Beltramo nur Hauptmann. „Ende gut, alles gut" enthält Anklänge an viele Dramen: an „Hamlet" und „Maß für Maß" die im Text angeführten. Helenas Verkleidung, ihre Verfolgung des Geliebten und ihre Unterhaltung mit der Wirtin in der fremden Stadt erinnern an die „Veroneser"; der angebliche Tod und das plötzliche Wiedererscheinen der totgeglaubten Heldin kehren im „Wintermärchen", in „Viel Lärm um nichts" und in „Cymbeline" wieder. Ihr Name Helena und das Verhältnis zu dem Geliebten, der sie verstößt, ist im „Sommernachtstraum" vorgebildet; Parolles' Entlarvung dagegen schließt sich an die Aufdeckung von Falstaffs renommistischer Feigheit in „Heinrich IV." (zweiter Teil II, 4) an. Auch mit „Viel Lärm um nichts" berührt sich „Ende gut, alles gut" in verschiedenen Punkten; darüber im Text. — Eine treffende Beurteilung Helenas findet sich in Mrs. Jamesons Characteristics of Shakespeare's Women. Die Virginia des Bernardo Accolti stammt aus dem Jahr 1518, zweite Auflage 1553. Ein ähnliches Kauderwälsch wie in dessen Stück in der Pinzochera von Lasca IV, 13.

Zu Seite 170: Über die Datierung des „Othello" herrscht ziemliche Übereinstimmung. Der vorsichtige Malone hat sicher die Bemerkung: „We know Othello was acted in 1604" nicht ohne Unterlage gemacht. Die Angabe über den Namen Desdemona nach Halliwell l. c. Sonst zu diesem Drama: besonders Hebler und Wetz l. c., ferner Rötscher, Sh. in seinen höchsten Charaktergebilden, und die hübsche Skizze von Engel: Wie Othello entstand; endlich Traumann im Jahrbuch 31.

Zu Seite 177: Das Urteil der Amerikaner über Othellos Rassenzugehörigkeit ist von besonderer Wichtigkeit. Sie, die die Neger genau kennen, protestieren mit einer Ausnahme energischst dagegen, daß Othello ein Neger sei. Der offene, freie, große Charakter hat mit der afrikanischen Rasse nichts zu tun, die sich gerade durch Mißtrauen, Mangel an Sittlichkeit und Gerechtigkeitssinn, aufflackernde, aber unbeständige Leidenschaft auszeichnet. Ob Dekkers „Spanish Moor" mit „Lust's Dominion" oder der „Lascivious Queen" identisch ist, wie Fleay meint, unterliegt berechtigten Zweifeln.

Zu Seite 182: Man hat Jago als den Urteufel bezeichnet. Wenn in der Bezeichnung nicht mehr liegen soll, als daß er der teuflischste von Shakespeares Bösewichtern ist, ist sie richtig. Wird darunter aber eine Verkörperung des bösen Prinzipes, das ohne Grund Böses schaffen muß, verstanden, so ist

sie falsch. Jago hat gewichtige persönliche Gründe, er sucht sie nicht nachträglich zusammen, um seine Bosheit vor sich selbst oder gar dem Publikum zu motivieren.

Zu Seite 193: Der Ausruf Desdemonas, als sie Othellos Abberufung und Cassios Ernennung zum Gouverneur erfährt, IV, 1: „Fürwahr! Das freut mich!" wird von den meisten Erklärern fälschlich so verstanden, daß sie über eine für ihren Gemahl ungünstige Nachricht in blinder Voreingenommenheit für Cassio aufjubele. Das ist ihrem Charakter nach unmöglich. Der Brief und die in ihm enthaltene Rückberufung sind eben keine Kränkung für Othello. Sein Ausruf „Feuer und Schwefel!" bezieht sich nicht auf den Inhalt des Schreibens, sondern auf die vorhergehenden Worte Desdemonas „ich liebe Cassio". Während Othello in den Brief vertieft erscheint und auch mechanisch seinen Inhalt liest, beobachtet und belauscht er beständig seine Frau.

Zu Seite 196: Die Novelle Cinthios wurde 1584 in das Französische übersetzt und mag Shakespeare in dieser Sprache bekannt geworden sein. Von der psychologischen Entwickelung enthält sie natürlich keine Silbe. Der Schluß fällt dort ganz auseinander. Jago wird erst nach Monaten ergriffen und wegen anderer, außerhalb der Novelle liegender Verfehlungen hingerichtet. Er tötet Desdemona mit Othello im Bunde, zeigt aus Rache den Mohren dann in Venedig an, der gefoltert wird, aber nichts gesteht. Die Verwandten Desdemonas töten ihn später, um ihn für die begangene Untat zu bestrafen.

Zu Seite 197: Nach der mythologischen Erklärung sollen Lear das Meer, die beiden bösen Töchter die rauhen Winde und Cordelia der besänftigende milde Zephyr sein. Wann die aus den Gesta Romanorum stammenden Antworten der Töchter zuerst mit der Person Lears verbunden wurden, ist zweifelhaft. Über die Geschichte der Sage: Perrett, Story of King Lear from Geoffroy of Monmouth to Sh., 1904, und Bode, Die Learsage vor Sh. Das ältere Drama ist in Tiecks altenglischem Theater abgedruckt. Zwischen jenem und dem Shakespeareschen Werk scheint es noch einen „Lear" gegeben zu haben, der 1598 gespielt wurde. cf. Halliwell l. c. Nicht richtig ist, wie von verschiedener Seite behauptet wird, Spenser habe der Sage den tragischen Ausgang gegeben. Lear und Cordelia sind auch bei ihm (II. Canto X) siegreich und herrschen lange Jahre, bis unabhängig von der Learsage Cordelia später bei einem Aufstand ihrer Neffen besiegt, gefangen und gehängt wird. Ihr eigenes Ende ist schon bei den alten Chronisten tragisch, aber hier kommt es doch nur auf den Ausgang der Learsage an, und der ist vor Shakespeare überall glücklich. — Über die Datierung: 1603 erschien die „Declaration of egregious Popish Impostures" von Erzbischof Harsnett, aus der die Teufelsnamen im dritten Akt stammen. Der Eintrag des alten Stückes ist vom

8. Mai 1605. Damals war Shakespeares „Lear" vermutlich schon auf der Bühne, und die im Herbst stattfindenden Naturereignisse wurden erst nachträglich eingeschoben und als „late" bezeichnet, sie beschäftigten die Gemüter aber schon vorher, da sie durch Harveys Buch „A Discoursive Problem concerning Prophecis" (1588) für den Oktober 1605 vorausgesagt waren. Auf die Voraussage findet sich eine Anspielung in den Worten Edmunds I, 2. — Über das Verhältnis des Quartos zur Folio: Delius im Jahrbuch 10; Koppel, Textkritische Studien zu „Richard III." und „König Lear", auch Alexander Schmidt in seiner Ausgabe des Stückes.

Zu Seite 210: Der Monolog des vierten Aktes, auf den hier Bezug genommen wird, beginnt in der Conradschen Revision nicht mit „Doch". Conrad hat das bedeutungsvolle „but" übersehen, das Baudissin richtig erkannt hat, der den Monolog mit der adversativen Konjunktion beginnt.

Zu Seite 211: Die Szene I, 1 ist wie die Werbeszene in „Richard III." auch als eine dramatische Verkürzung eines längeren Zeitraumes erklärt worden. So Vischer l. c. Das ist keine Erklärung, sondern ein Eingeständnis ihrer Unmöglichkeit. Daß die Szene nur der Abschluß einer wohlvorbereiteten Aktion ist, geht aus dem einleitenden Gespräch Kents und Glosters hervor. Alles ist im voraus geregelt wie heute bei Fürstenzusammenkünften. Wenn Lear seinen Töchtern den Plan nicht vorher enthüllte, so lag es daran, daß er gerade durch die Überraschung die beste Antwort von Cordelia zu hören hoffte. In diesem Fall hätte sie die Wahl zwischen Frankreich und Burgund gehabt, und die Hochzeit wäre die Krönung des Tages gewesen.

Zu Seite: 214: Der Wahnsinn spielt eine große Rolle in der englischen Tragödie wie Komödie. Er hat eine doppelte Seite, eine tragische als Vernichtung des Menschen; eine komische, insofern der Wahnsinnige äußerlich ein Mensch bleibt, während ihm alle Fähigkeiten eines solchen genommen sind. Nur muß bei komischer Verwendung die Erholung bald eintreten, nicht wie in Massingers „A new way to pay old debts", wo das Lustspiel mit dem Wahnsinn eines Geizhalses endet. In dieser Weise wirkt dieser tragisch, nicht mehr komisch. Sh. brachte den Geisteskrankheiten großes Interesse entgegen. Angeblicher Wahnsinn schon in der „Komödie der Irrungen" und „Was ihr wollt", simulierter in „Hamlet" und „Lear", wirklicher bei Ophelia und Lear. Der Dichter muß Gelegenheit gehabt haben, Geisteskranke zu beobachten. Ärztliche Autoritäten stimmen überein, daß seine Darstellung der krankhaften Zustände der Wahrheit entspricht. Darüber: Stark, König Lear, eine psychiatrische Studie, 1871, und Bucknill, The medical knowledge of Sh., 1860. Darstellung von Geisteskranken bei Zeitgenossen, namentlich in Websters „Herzogin von Malfi", Fords „Lover's Melancholy" und Middletons „Changeling", in dem eine Irrenanstalt auf

die Bühne gebracht wird. Die Verwendung des Wahnsinns stammt im letzten Ende aus Senecas Hercules furens und Plautus' Mercator III, 2.

Zu Seite 223: Dante spricht über die verschiedenen Arten der Auslegung im Convivio II, 1. Zu dem vorigen vgl. das Kapitel „Die Metaphysik des Tragischen" in Volkelts mehrfach zitiertem Werke. Über die Aufführung des „Lear" in Deutschland: Cohn, Shakespeare in Germany; Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten; und Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, 1870. Über das Schicksal des Narren sei noch bemerkt, daß meiner Ansicht nach die Stelle V, 3, 305 „My poor fool is hang'd" auf Cordelia bezogen werden muß, nicht auf den Narren. Fool ist als Kosename gebraucht. Conrad übersetzt richtig „Närrchen".

Zu Seite 227: Sh. weicht sonst stark von Holinshed ab. In dessen Chronik herrscht Macbeth zehn Jahre als guter Regent, bis er auf einmal sich als Tyrann entpuppt. Lady Macbeth wird dort nur beiläufig als ehrgeizig und nach der Krone trachtend erwähnt. Über die Geschichte des Stoffes cf. Kröger, die Sage von Macbeth bis auf Shakespeare. Berlin 1904. Der Mord Duncans durch Macbeth ist historisch, doch scheint er durch seine Frau Ansprüche auf den Thron gehabt zu haben. M. fiel 1057 in der Schlacht von Lumphanan. Der Dichter weiß von den geschichtlichen Vorgängen nichts, er kennt nur Holinshed und vielleicht William Stewarts Reimchronik. Darüber Charlotte Carmichael Stopes im Athenäum August 1896 und in Notes and Queries 8. Serie XI. Daß der Stoff schon vor Shakespeare zu einem Drama verarbeitet war, erscheint nach einer Andeutung in Kempes Nine Days' Wonder möglich und die Möglichkeit wird durch innere Gründe verstärkt. Nach Shakespeares Technik zu urteilen, ist es wahrscheinlich, daß er nach einer dramatischen Vorlage gearbeitet hat. In der Hexenszene IV, 1 bedeutet das bewaffnete Haupt Macduff, ebenso das blutige Kind den zu früh aus dem Mutterleib geschnittenen Gegner des Tyrannen; der Knabe mit der Krone dagegen ist Malcolm. Über „Macbeth" neben den erwähnten Gesamtwerken: Werder, Vorlesungen. Lidell, Ausgabe im Elizabethan Shakespeare, auch Campbell, Tragic Drama in Aeschylus, Sophokles and Shakespeare, 1904.

Zu Seite 237: Die Frage nach Macbeths Kindern macht Schwierigkeiten, weil man den Ausruf Macduffs (IV, 3): „Er hat keine Kinder!" fälschlich auf Macbeth und nicht auf Malcolm bezogen hat, der dem schwergeprüften Vater mit billigem Trostspruch naht. Lady Macbeth sagt ausdrücklich, sie habe Kinder genährt, und die ganze Prophezeiung, daß Banquos Stamm nach ihm herrscht, ist nur deshalb so furchtbar für Macbeth, weil er selbst Kinder hat. Irgendeiner muß doch nach ihm König sein: wer dieser König ist, wäre für einen Kinderlosen gleichgültig. Auch der Ausruf: „Gebier mir Knaben nur!" (I, 7) paßt nicht auf eine Frau, die sich in längerer Ehe als unfruchtbar erwiesen hat oder deren schwächliche Kinder

alle gestorben sind. Auch Banquo (III, 1) spricht von Macbeths Stamm als etwas Vorhandenem, nicht von einer eventuellen Möglichkeit, daß er noch Vater wird. Ebenso betrachtet Macbeth (III, 1) die Nachfolge seines Sohnes als selbstverständlich. Eine wenig glückliche Erklärung der Frage bildet Lidell l. c., der zwischen dem zweiten und dritten Akt ein Erwachen der ehelichen Liebe des Mörderpaares annimmt und in Macbeths Worten (V, 5) „Sie hätte später sterben sollen!" das „später" auf eine Zeit nach der Entbindung deutet. Die Erklärung Goethes, daß Sh. seine Gestalten jeweilig das sagen lasse, was der dramatischen Situation am besten entspreche, kann erst akzeptiert werden, wenn eine andere unmöglich ist.

Zu Seite 242: Das Verschwinden der Lady Macbeth im vierten Akt war wohl dadurch bedingt, daß Sh. damals nur einen jugendlichen Darsteller zur Verfügung hatte, der in diesem Aufzug die Lady Macduff spielen mußte. Derselbe spielte im „Lear" die Rollen der Cordelia und des Narren, deshalb muß auch dieser nach dem dritten Akt verschwinden. Goneril und Regan konnten auch von einem älteren Schauspieler gegeben werden. Für „Hamlet", „Maß für Maß", „Othello" bedarf es zwei Frauendarsteller, für „Antonius und Kleopatra" drei (Kleopatra, Charmian, Iras, von denen einer Octavia spielte), für „Coriolan" auch drei (Volumnia, Valeria, Virgilia), für „Timon" zwei (die beiden Hetären). Diese Zahlen lassen sich vielleicht für die Aufeinanderfolge der Dramen verwerten, so daß „Hamlet", „Maß für Maß", „Othello" zusammengehören, „Lear" und „Macbeth" zu der nächsten Gruppe, die beiden Römerdramen zu der dritten.

Zu Seite 252: Nach Fleay l. c. soll „Macbeth" auf einem älteren Stück aufgebaut sein und einzelne Stellen sollen von Middleton stammen. Nach den Herausgebern der Clarendon Press sind es: I, 2, 3, 1—37, II, 1, 61, III Monolog des Pförtners und V, IV, 1, 39—47, 125—132, 3, 140—159, V, 2, 47—50, 8, 32—33, 35—75. Eine Bearbeitung des „Macbeth" erfolgte später durch D'Avenant. Darüber Delius l. c., ferner Fleay l. c., Spalding in New Sh. Soc. Transactions, 1877. Der Titel des Middletonschen Dramas ist „The Witch", aufgeführt 1622, vermutlich vorher geschrieben, aber später als „Macbeth".

Zu Seite 253: Der hier berührte Gegensatz zwischen Vers und Prosa bezieht sich natürlich nicht auf die unter Marlowes Einfluß erwachsenen ersten Dramen. „Richard II." hat keine, „Richard III." und „Titus" nur sehr wenig Prosastellen. Selten sind solche auch im „Cäsar" wegen des hier herrschenden, getragenen Stiles. Über die Prosa in Sh.s Dramen: Delius im Jahrbuch 6, König, Der Vers in Sh.s Dramen, 1883.

Zu Seite 255: Diese historische Erklärung findet sich bei Ulrici: Sh.s dramatische Kunst, 1839 bezw. 1868; aber auch Vischer l. c. betrachtet „Coriolan" zu historisch. Er spricht immer von dem Volke, wie es Sh. hätte schildern

müssen, um das demokratische Prinzip zu retten, nicht wie es im Drama erscheint. Nur darauf kommt es an. Nur das Volk im Stück kann zur Motivierung von Coriolans Verhalten herangezogen werden, nicht irgendein anderes, das vielleicht irgendwo existiert in Mommsens Römischer Geschichte, in Vischers Meinung oder gar zur Zeit des historischen Coriolan.

Zu Seite 259: Anspielungen auf „Antonius und Kleopatra" sind in Chapmans „Bussy d'Ambois" und Jonsons „Silent Women" (1607 resp. 1609) gefunden worden, beide aber fraglich. Ein Vergleich des Dramas mit der Biographie des Plutarch befindet sich im Jahrbuch 31 durch Fritz Adler.

Zu Seite 279: Von der geläufigen Datierung des „Coriolan" macht, soweit ich sehe, nur Brandl eine Ausnahme, der 1603/04 als Abfassungszeit annimmt. Der einzige Grund scheint der Sturz Raleighs zu sein (darüber im Text nach Brandl), den dieser Forscher mit Coriolan in Verbindung bringt. Es ist möglich, daß sein Schicksal Shakespeare vorschwebte; das beweist aber für das Jahr 1603 nichts, da seine Ungnade andauerte. „Coriolan" in dasselbe Jahr wie „Othello" oder gar vor „Othello" anzusetzen, halte ich aus metrischen und stilistischen Gründen für unstatthaft. Innere Gründe stellen das Drama als Schlußstein einer Entwickelung hin, die von „Macbeth" über „Antonius und Kleopatra" geht. Über das Verhältnis des Dramas zu Plutarch: Delius im Jahrbuch 11. Die Ähnlichkeit in der Diktion geht so weit, daß man einen im Druck verstümmelten Vers des Stückes aus Norths Übersetzung hat ergänzen können. Über die Abfassung: Viehoff im Jahrbuch 3. Über das Volk ein Artikel von R. Petsch in der „Frankf. Zeit." vom 19. 9. 1905.

Zu Seite 298: Über Gilbert Shakespeares Tod besitzen wir keine Nachricht; doch kann er bei dem Tode des Dichters nicht mehr am Leben gewesen sein, da das Testament seiner nicht gedenkt. Oldys' Angabe, ein Bruder Sh.s habe ein hohes Alter erreicht, scheint demgegenüber nicht glaubhaft. Ein Gilbertus Sh. adolescens starb 1611/12, doch kann die Bezeichnung in dem Stratforder Kirchenregister nicht auf den damals fünfundvierzigjährigen Bruder Williams passen. — Wohl aber könnte dieser Gilbertus adolescens ein Sohn des älteren Gilbert sein, dessen Eltern dann um 1612 auch schon verstorben waren, da bei ihm wie sonst meistens bei jugendlichen Verstorbenen in dem Register eine Angabe des Vaters oder der verwitweten Mutter nicht hinzugefügt ist. — Nach Elton l. c. soll John Hall kein eigentlicher Arzt gewesen sein, sondern praktizierte ohne Diplom (degree).

Zu Seite 300: Ernest Law, Shakespeare as a Groom of the Chamber. London 1910 hat gewichtige Gründe gegen die Teilnahme der Schauspieler in dem Krönungszug vorgebracht, aber wie der Ref. im Jahrbuch 47 S. 342 bemerkt, die Frage nicht endgültig erledigt.

Zu Seite 301: Daß Marſtons „Malcontent“ von den King's Players geſpielt wurde, geht aus der Induktion hervor, die ohne triftigen Grund Webſter zugeſchrieben wird. Dort treten auf Burbage, Sly, Sincklo, Condell, Lowin, nicht aber Shakeſpeare. Das Stück gehörte urſprünglich zum Repertoire von Blackfriars und kam erſt ſpäter in den Beſitz des Globus. Marſton plünderte „Hamlet“ in ſtärkſter Weiſe. Die Feindſchaft zwiſchen Jonſon und Marſton reichte zum mindeſten bis 1614. Das Puppenſpiel in „Bartholomew Fair“ iſt eine Verſpottung von Marſtons „Insatiate Countess“, der Frau mit den drei Liebhabern. Die Idee kam Jonſon aus dem „Satiromastix“ von Dekker, wo Kapitän Tucca von Demetrius und Crispinus zu Horaz ſagt: „They shall be thy Damons and thou their Pythiasses (das ſind die Namen in dem Puppenſpiel) . . . . and Demetrius shall write you a scene or two in one of thy strong garlic Comedies and thou shall take the guilt of conscience for it and sweare t'is thine owne.“ Als dieſe Szenen iſt das Puppenſpiel gedacht, deſſen Schmutz dadurch auf die Gegner fallen ſoll als charakteriſtiſch für ihre Leiſtungen.

Zu Seite 305: Daß „Timon“ dem Gehalt nach der letzten Periode des Dichters angehört, geht aus dem im Text Geſagten hervor und wird allgemein anerkannt. Die nähere Datierung iſt ſchwierig; äußere Zeugniſſe ſind nicht vorhanden, die inneren verſagen, da es darauf ankäme, den Shakeſpeareſchen Teil des Stückes von dem des anderen Verfaſſers zu ſondern. Dabei bildet aber der ſubjektive Geſchmack jedes Kritikers die letzte Inſtanz. Man muß berückſichtigen, daß Shakeſpeare zwar nicht gleichzeitig ein guter und ſchlechter Dichter ſein, aber doch gute und ſchlechte Verſe machen konnte. Stellt man die Urteile der verſchiedenen Forſcher zuſammen, ſo wird allgemein als Sh.s Eigentum anerkannt: die Szene I, 1 und die Schimpfreden in IV und V, aber auch aus ihnen werden einzelne Stellen noch als zweifelhaft ausgenommen. Daß Sh. aber nur einen ſo geringen Anteil an „Timon“ hat, iſt undenkbar; das Werk würde dann nicht in die Folio aufgenommen ſein. Die Anklagen Timons berühren ſich mit „Lear“, das Schickſal Alcibiades' erinnert an „Coriolan“, die Figur des Apemantus an Therſites. In Ermangelung beſſerer Gründe ſtelle ich „Timon“, geſtützt auf ſeine Stimmung und Anklänge an andere Werke, nach „Lear“ zwiſchen „Coriolan“ und „Troilus“, alſo etwa Ende 1608, ohne daß ich ſelber die Gründe als zwingend betrachte. Auch der Undank im öffentlichen und privaten Leben knüpft an die genannten Dramen an. Daß ein Mißgriff wie „Timon“ aber in die Zeit der erfolgreichen Dramen von „Lear“ bis „Coriolan“ fällt, ſcheint mir undenkbar. Das Stück entſtand in der Periode der künſtleriſchen Ebbe, die bei Sh. nach der letzten Römertragödie eintrat und bis zum „Wintermärchen“ reicht. — Über „Timon“: Delius im Jahrbuch 2, Fleay l. c. und in den Transactions of the New Sh. Soc. 1874, Tſchiſchwitz im Jahrbuch 4 und Charles

Knight, der den zweispältigen Charakter des Stückes zuerst nachgewiesen hat. Ferner nach Wendelandt im Jahrbuch 23 und Conrad im Jahrbuch 29 über die Bulthauptsche Bearbeitung des „Timon"; besonders ausführlich: Hunter Wrigth, the Authorship of Timon of Athens, New-York 1910.

Zu Seite 307: Widersprüche in „Timon": Der Dichter und der Maler sind zuerst nicht als Parasiten geschildert wie später in V, 1. Auch im Charakter des Apemantus liegt ein Bruch vor. Innerhalb einer Szene erklärt Timon, das Bild des Malers (I, 1) nach Tisch betrachten zu wollen, das er soeben gesehen hat. Der vierte Lord (III, 6) redet von Steinen, während Timon seinen Gästen nur Wasser ins Gesicht gespritzt und mit Schüsseln geworfen hat. Ganz unklar ist das Verhältnis, in dem Timons Freunde Ventidius, Lucullus 2c. zu den Senatoren stehen. Sind es dieselben oder verschiedene Personen? Der Brief des Narren und die Erwähnung der Wirtin hängen in der Luft, die politische Bedeutung Timons bleibt dunkel 2c. 2c. — Das von Dyce herausgegebene Drama „Timon" (ca. 1600) hat mit Shakespeares Stück nichts zu tun. Die Szenenführung in ihrer groben äußerlichen Mache erinnert an Stücke der neunziger Jahre, an den älteren „König Johann", wo auch der Held oft ganz verschwindet. Dem Stile nach kann allerdings kein Teil des vorliegenden „Timon" aus so früher Zeit stammen. Ob ihm aber nicht doch ein Drama aus jener Periode zugrunde liegt, ist nicht undenkbar. Aus ihm könnte auch die grob aufgetragene Moral stammen, besonders in den Reden der Diener. Greene liebte diese Art. Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, als ob seine Stimme durch alle Umformungen stellenweise hindurchbräche.

Zu Seite 315: Fleay l. c. meint, daß Tourneur in diesen Jahren für den Globus arbeitete, aber seine beiden erfolgreichen Rachestücke waren damals schon abgespielt. Websters „White Devil" wurde von den Schauspielern der Königin 1610 (?) gegeben, Jonsons „Silent Woman" 1609 von den Children of the Revels, erst 1610 kehrte er mit dem „Alchemist" und 1611 mit „Catilina" zu den King's Players zurück. In diesem Jahre spielten sie auch Beaumont und Fletchers „Maid's Tragedy", „Philaster" und „A King and No King". So viel Stücke von fremder Hand kamen sonst bei der Gesellschaft nicht vor: offenbar suchte man Ersatz für Shakespeares nachlassende Produktion und seinen vermutlich in Aussicht stehenden Rücktritt.

Zu Seite 316: Die Datierung des „Troilus" ist eine der heikelsten Fragen der Shakespeare-Chronologie. Die metrical tests versagen infolge der verschiedenen Bearbeitungen, da, um sie mit Erfolg anzuwenden, erst die aus verschiedenen Jahren stammenden Teile ausgesondert werden müßten. Das ist natürlich nur bis zu einem gewissen Grade möglich, nicht Vers für Vers, wie Fleay versucht. So äußerlich und mechanisch wurden die Revisionen nicht vorgenommen. Der Schluß (Akt V) gehört dem Stile nach einer sehr

frühen Zeit an. Ich habe früher (Wolff l. c.) drei Bearbeitungen von 1599, 1601 und 1609 angenommen in Übereinstimmung mit dem Herausgeber des Temple-Sh. Ingleby (Sh., the Man and the Book) nimmt vier an: 1594, 1599 (by an other hand), 1602 und 1605. Die Annahme eines „Troilus" um 1599, an dem Sh. beteiligt war, stützt sich auf stilistische Gründe und die Stelle des „Histriomastix": „when he shakes his furious speare." Der Ausdruck ist jedoch nicht selten, cf. Century of Praise. Er kommt mehrfach in der Bibel, in Spensers „Faerie Queen" und bei Davies von Hereford vor. Der Beweis ist also anfechtbar, dagegen wird das Vorhandensein eines „Troilus" um 1602 durch Roberts' Eintrag in Stationers' Register bezeugt als ein den Schauspielern des Kammerherrn gehörendes Drama. Aus dem Titelblatt des einen Quarto von 1609 entnehme ich, daß das Stück in der vorliegenden Form damals zuerst gespielt wurde. Darüber Wolff l. c. Stilistische Gründe beweisen auf jeden Fall soviel, daß das Drama nicht aus einem Guß ist, teils der reifsten Zeit des Dichters, teils einer früheren Epoche angehört. Genauere Angaben werden immer zweifelhaft bleiben. In der Folio wurde das Drama erst nachträglich unter die Tragödien eingereiht. cf. Wolff l. c. Da nicht anzunehmen ist, daß Heminge und Condell das Stück vergessen hatten, so liegt die Vermutung nahe, daß sie über den Charakter der Dichtung infolge der mehrfachen Bearbeitungen im Zweifel waren und sich über ihre Gattungszugehörigkeit nicht entscheiden konnten.

Zu Seite 317: Unter den noch erkennbaren Anspielungen scheint mir wichtiger als die immer zitierte Stelle: „when rank Thersites opes his mastic jawes", die Bemerkung I, 2, 22 „a man into whom nature has so crowded humours". Darin liegt eine Anspielung auf Ben Jonson, auf die Titel seiner ersten Lustspiele und seine Vorliebe für „humours". Die altertümliche Sprache, die stellenweise im „Troilus" herrscht, verfolgt vielleicht auch satirische Zwecke. Über Literatur zu „Troilus und Cressida": Wolff l. c.

Zu Seite 333: „Perikles" liegt in deutscher Übersetzung in Tiecks „Altenglischem Theater" und Bodenstedts Shakespeare-Ausgabe von Delius vor. Über das Drama: Fleay l. c. und Transactions of the New Sh. Soc. 1874, besonders aber Delius im Jahrbuch 3 und Courthope, Appendix zu vol. IV l. c., und Boyle, New Sh. Soc.'s Transactions 1882. Wilkins' Novelle ist herausgegeben von Tycho Mommsen 1857. Es herrscht seltene Einstimmigkeit über die Tatsache von Shakespeares Beteiligung an dem Drama, im wesentlichen auch über den Umfang seiner Arbeit. Wenn die Engländer Fleay, Lee ꝛc. noch einen dritten Verfasser annehmen, etwa Rowley, der die Teile der früheren Verfasser ineinander gearbeitet haben soll, so geschieht das nur aus falscher Prüderie, um Shakespeare von der Urheberschaft der Szenen IV, 2, 5, 6 zu befreien. Meiner Meinung nach zu Unrecht, sie machen

dem Dichter Ehre. Der Verfasser von „Maß für Maß" trug vor diesem Schauplatz gewiß keine Scheu. — Zu Delius' vorzüglichen Ausführungen ist kaum etwas zu bemerken. Überzeugend weist er nach, daß Heminge und Condell nicht durch äußere Gründe verhindert sein konnten, den „Perikles" in die Folio aufzunehmen, noch weniger, daß bei der außerordentlichen Popularität des Stückes ein Vergessen ihrerseits möglich war. Nur nimmt Delius an und stützt seine weiteren Ausführungen darauf, daß das Drama auch unter Shakespeares Namen aufgeführt wurde. Dafür liegt kein Beweis vor. Der „London Prodigal", „Oldcastle" und die „Yorkshire Tragedy" erschienen auch unter dem vollen Namen des Dichters in Quartausgaben, auf der Bühne werden sie ihn kaum geführt haben, am wenigsten „Oldcastle", der nicht einmal von seiner Gesellschaft, sondern von der des Admirals gespielt wurde. Von dieser unbegründeten Voraussetzung ausgehend, sieht Delius in Wilkins' Novelle von 1608 einen Protest gegen die Aufführung des Dramas, bei der dessen Name unterdrückt worden sei. Besonders stützt Delius sich darauf, daß der Titel der Novelle das Stück als aufgeführt bezeichnet, aber ohne Nennung des Verfassers. Das war einfach nicht nötig, weil es sich um Wilkins' eigenes Drama handelte, das 1608 vermutlich unter seinem Namen gespielt wurde. Wollte Wilkins durch die Novelle sein geistiges Eigentum retten, so lag nichts im Wege, den Sachverhalt klar darzulegen. Sh.s Bearbeitung fand wahrscheinlich erst später 1609 statt, als „Perikles" sich im ganzen als zugkräftig, im einzelnen aber als verbesserungsbedürftig erwies. Damals glückte es dem Verleger Gosson, sich das Drama in schlechter Form zu verschaffen und zu drucken. Natürlich unter Sh.s beliebtem Namen. Die späteren Ausgaben folgten ihm. Wäre das Stück unter Sh.s Namen auch aufgeführt worden, so hätten Heminge und Condell es vermutlich in der Folio mitgedruckt. Wie sollten sie abweichender Meinung sein, wenn die Schauspielergesellschaft es als ein Werk Shakespeares anerkannte? Die Mitlebenden Jonson, Tayler und der Anonymus von 1609 (cf. Delius l. c.) wissen nichts von Sh.s Verfasserschaft, erst der Dichter Shephard 1646, R. Brome 1652 und Dryden 1672, der es für ein Jugendwerk Shakespeares hielt. — Die mittelbare Quelle des Dramas neben Gowers Confessio Amantis ist Twines Novelle, The Patterne of painefull Adventures 1576, neu herausgegeben 1607. Über die Geschichte des Stoffes: Hagen, Der Roman vom König Apollonius von Tyrus in seinen verschiedenen Bearbeitungen, Berlin 1878.

Zu Seite 339: Über das Gastspiel der Italiener: Wolff, Shakespeare und die Commedia dell' arte im Jahrbuch 46. Aus den Teatro delle favole rappresentative des Flaminio Scala, Venezia 1611 kommen für den Romanzentypus in Betracht die Giornate 43—50. Die Rare Triumphs of Love and Fortune sind abgedruckt bei Dodsley-Hazlitt Bd. VI.

Zu Seite 346: Der erste Entwurf zu „Cymbeline" dürfte etwa aus dem Jahre 1606 stammen. Darüber Fleay und Wolff, Aufsätze. Das war die Zeit, als Shakespeare diese Teile des Holinshed für „Lear" und „Macbeth" benutzte. Von einzelnen geringeren Widersprüchen abgesehen, ist auch Cloten nicht gleichmäßig durchgeführt; zuerst zeigt er sich mehr als Bösewicht, später als Dummkopf. — Ich habe früher die Vermutung ausgesprochen, daß das Schicksal der Arabella Stuart Imogens Gestalt beeinflußte. Ich finde dafür eine Bestätigung in dem Berichte des venezianischen Gesandten vom 18. Februar 1610. Er schreibt dort von Arabella: „She complains that in a certain comedy the playwright introduced an allusion to her person and the part played by the prince of Moldavia" (ed. Rawdon-Brown). Das Stück wurde unterdrückt und kann „Cymbeline" nicht gewesen sein; aber wenn Arabella schon damals das Interesse der Theater erregte, wie viel mehr ein halbes Jahr später, als ihr Los sich ungleich dramatischer gestaltet hatte!

Zu Seite 350: Der Grabgesang ist in Conrads Revision der Tieckschen Übersetzung verfehlt; er lautet: „Reife still zur Seligkeit ꝛc." Von Seligkeit ist absichtlich nicht die Rede. Dorothea Tiecks „Ruhiges Verwesen" trifft den Sinn von quiet consummation besser. Ich übersetze: „Schlummre zur Verwesung ein, heilig soll dein Grab uns sein."

Zu Seite 361: Ob die Aufführung, die Dr. Forman 1611 vom „Wintermärchen" sah, die erste war, läßt sich nicht beweisen. Auch die Bemerkung in Sir Henry Herberts Office-Book von 1623, nach der das „Wintermärchen" ein altes von Sir George Buck konzessioniertes Stück war, gibt keinen bestimmten Anhalt. Buck wurde zwar erst 1610 Master of the Revels, verwaltete das Amt aber schon seit 1607. Über die metrical tests cf. Fleay und Ingleby l. c. Die Erwähnung einer „Winter's Tale" in Marlowes „Dido" (vollendet von Nash 1594) ist belanglos. Selbstverständlich handelt es sich bei dem Titel um einen allgemein geläufigen Ausdruck, der den Charakter des Stückes bezeichnen soll. Dagegen zielt Jonsons Bemerkung in „Bartholomew Fair" 1614 „those that beget Tales, Tempests and such like Drolleries" zweifellos auf das Shakespearesche Stück. Das geht aus der engen Verbindung mit dem „Tempest" und der Bezeichnung als Drolleries hervor, die ganz Jonsons Anschauungen über das märchenhafte Stück entspricht. — Über die Charaktere cf. besonders Wetz l. c.

Zu Seite 377: Die Stellen der „Alkestis", die in Betracht kommen, lauten in Bernstädts Übersetzung:

Herakles: Sieh sie nur an, ob etwa deinem Weib sie gleicht.
Hör' auf zu trauern, sei des Lebens wieder froh.

Admet: O große Götter! Welch ein Anblick unverhofft!
Ist's wirklich meine Gattin, die ich sehe? Ward
mir nicht ein trüglich Freudenbild, von Gott gesandt?
Herakles: Das ist es nicht, leibhaftig siehst du hier dein Weib.
Admet: Sieh zu, ob's nicht ein Schemen aus dem Hades ist.
Ich soll die Gattin wirklich, die begrabne, sehn?
Herakles: Gewiß. Nicht wundert's mich, daß du nicht leichthin glaubst.
Admet: So soll ich sie umschlingen, soll sie reden an.
Herakles: Glaub' doch, du hast hier alles, was du erst gewünscht.
Admet: O teuren Weibes Blick, o hehre Lichtgestalt,
so halt' ich dich umfangen, wie ich's nie gehofft.
Doch was steht sprachlos, lautlos dieses Weib so lang?
Herakles: Noch ist's dir nicht vergönnt zu lauschen ihren Worten. ꝛc.

Daß Sh. Euripides gekannt hat, ist ausgeschlossen. Die Anklänge erklären sich durch die gleiche Situation der beiden Dramen.

Zu Seite 379: Die Einführung einer angeblich toten Person als Statue kommt in Scalas 32ter Giornata, den Duo finti Zingani vor, darüber Wolff im Jahrbuch 46. Über die Kunst der Statuendarstellung berichtet Francesco Piccolomini: „si sforzan di imitare alcune famose statue senza muovere pure lo stesso spirito o battere occhii" in Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile. Vinezia 1575 S. 41.

Zu Seite 380: Die Ansetzung des „Sturmes" in das Jahr 1611 als spätesten Termin ergibt sich von selbst, wenn man Jonsons „Bartholomew Fair" in das Jahr 1612 verlegt, meiner Meinung aber erst 1614. Dort findet sich eine Anspielung auf den „Tempest" und das „Serving monster". Malone erklärt, aber ohne Grundangabe, daß der „Sturm" 1611 im Herbst vorhanden war. Ihm stand vielfach ein reichhaltigeres, heute verlorenes Material zu Gebote. Die unterste Grenze des Dramas bildet 1610 die erwähnte Reisebeschreibung „A Discovery of the Barmudas otherwise called Isles of Divels by Sir Thomas Gates etc . . ." und die „True Declaration of the Estate of the Colonie in Virginia". Über das Drama: Meißner im Jahrbuch 5; Mabie, William Sh., Poet, Dramatist and Man, 1904; Cohn, Sh. in Germany. Über die historische Grundlage: Sarrazin im Jahrbuch 42. Den Vers der Ballade von „The Enchanted Island" habe ich nach einem Zitat des Temple-Shakespeare übersetzt.

Zu Seite 389: Über die Quellen des „Sturm": Becker im Jahrbuch 43 mit dem wichtigen Hinweis auf die spanische Novelle und de Perott in den Publications der Clark University Library 1905.

Zu Seite 391: Über Caliban handelt Wilson in „Caliban": The Missing Link. Ferner haben die Gestalt zu eigenen Dichtungen ausgebeutet:

Renan, Caliban, Drame Philosophique, Suite de la Tempête, und Browning, Caliban upon Setebos, der eine mehr im politischen, der andere mehr im philosophischen Sinn. Die in Betracht kommenden Dramen Lopes sind: El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colon, Los Guanches de Tenerife und Los Batuecas del Duque de Alba. Meines Wissens ist keins übersetzt, eine Inhaltsangabe findet sich in Schäffers Geschichte des spanischen Nationaldramas. — Zu der erwähnten Bearbeitung Drydens, an der D'Avenant beteiligt war, sei bemerkt, daß ihre wesentlichste Änderung in der Einführung eines Jünglings besteht, der noch nie eine Frau gesehen hat, entsprechend Miranda, die noch nie einen Mann gesehen. Die Angabe über das Drama Sucklings stammt von Ward l. c. Fleay l. c. schreibt die Verse der Maske Beaumont zu, die Vermutung, die sich nur auf einzelne Ausdrücke stützt, geht zu weit.

Zu Seite 407: Daß „Heinrich VIII." und „All is true" identisch sind, geht aus den bekannten Briefen von Thomas Lorkin, Sir Henry Wotton und John Chamberlain (vom 30. Juni, 2. und 12. Juli 1613) mit Sicherheit hervor. Dazu stimmt die Bemerkung von Howes in der Fortsetzung von Stowes Chronik. Ist das aber der Fall, so war dies zweifellos die erste Aufführung des Stückes, denn Wotton spricht von einem new play. Im Jahr 1613 erschienen Rowleys „When you see me, you know me" und die anonyme Chronicle History of Thomas Lord Cromwell in neuen Ausgaben, beide die Zeit Heinrichs VIII. behandelnd, offenbar, weil durch das neue Drama das Interesse für den König wieder erweckt und dieses selbst im Druck nicht zu haben war. Nach dem Prolog des Dramas fand die erste Aufführung nicht im Globe statt, sondern, wie aus dem Preis (ein Schilling der Sitz) hervorgeht, in einem Privattheater, dessen Hörer als die „ersten und glücklichsten" bezeichnet werden. Der Widerspruch läßt sich nur durch eine Annahme mehrerer Bearbeitungen erklären. — Durch die Ausführungen des Textes erledigt sich Speddings Konjektur, daß „Heinrich VIII." zu Ehren der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth 1613 gedichtet wurde. Das Programm der Feste ist vorhanden, das Stück nicht darunter. Ulricis Versuch, die Konjektur durch den Hinweis zu retten, daß die Braut Elisabeth hieß und daß durch die Namensgleichheit die Schmeicheleien für Jakobs Vorgängerin auf sie zurückfielen, kann bei der Häufigkeit des Namens nicht ernst genommen werden. Aller historischen Einsicht ermangelt Elzes Vermutung (Jahrbuch 9), daß das Stück für den 12. April 1603, den siebzigsten Hochzeitstag Heinrichs und Anna Boleyns bestimmt war, aber infolge des Todes der Königin nicht zur Aufführung kam. Elisabeth hatte allen Grund, diese Hochzeit mit Stillschweigen zu übergehen. Auch für Jakobs Einzug war das Stück ungeeignet. Alles atmete bei Elisabeths Tode auf; eine Glorifikation der Königin hatte damals gewiß keinen Boden. Und wo bliebe die Be-

hauptung Chettles, daß Shakespeare ihren Tod nicht beklagte? Innere Gründe deuten auf eine viel spätere Zeit hin, gleichgültig, ob Shakespeare der Verfasser war oder nicht. Eine gemeinsame Autorschaft mit Fletcher begründete zuerst Spedding in Gentleman's Magazine 1850, angeregt durch den Dichter Tennyson. Ihm folgten 1874 Hickson, Furnivall, Fleay, der gleich Lee Massinger als dritten Autor annimmt, dagegen Delius (Jahrbuch 14), der jede zweite Hand verwirft. Knight, Ward, Ulrici, Brandl, Swinburne vertreten denselben Standpunkt. Boyle (New Sh. Soc. 1885) leugnet eine Beteiligung Shakespeares. Die epische Fortführung der Handlung durch die Gespräche der beiden Edelleute, die sich immer „zufällig" treffen, wenn der Dichter nicht weiter kann, ist durchaus unshakespearisch. Ein Interlude Heinrich VIII. wurde schon 12. Februar 1605 zum Druck angemeldet.

Zu Seite 413: Gerade in den breit ausgesponnenen Reden, besonders der rührenden Besorgnis der Königin um das Schicksal ihrer Frauen sieht Delius psychologische Feinheiten, die er nur Shakespeare zutraut. Der Dichter ergeht sich aber mit Ausnahme der Jugendwerke niemals in solchen Lyrismen. Man vergleiche Belarius' knappe Worte über seinen Sturz mit denen Wolseys. Die Ausmalung des Unglücks liegt ganz in Fletchers Art, überhaupt der nachshakespeareschen Dramatiker. Schiller lehnt sich in „Maria Stuart" an „Heinrich VIII." an. Auch er liebt es, durch lyrische Deklamation die Größe eines Unglückes recht anschaulich zu machen.

Zu Seite 417: Combes Grab befand sich in der Pfarrkirche. Das geht aus dem Bericht der Offiziere (nach Elze l. c.) hervor, die Stratford 1634 besuchten und dort auf seinem Grab „some witty and facetious verses" von der Hand Shakespeares sahen. Dagegen kommen die übersetzten Verse „Ten in a hundred etc." erst bei Rowe und in abweichender Form bei Aubrey vor, der sonst von den persönlichen Beziehungen der beiden Männer, die durch Combes Legat erwiesen sind, nichts weiß. Der Dichter befaßte sich allerdings gern mit der Abfassung kurzer, epigrammatischer Wendungen. Das bezeugt die Impresa des Grafen Rutland und ebenso die angeblich für Ben Jonson bestimmte Grabschrift.

Zu Seite 419: Der letzte Eintrag Greenes in sein Tagebuch über Shakespeares Stellung zu der Einzäunung lautet: „Mr. Shakespeare tellyng J. Greene that I was not able to beare the enclosing of Welcombe." „I" ist in diesem Fall der Schreiber Greene, der offenbar in seiner Eigenschaft als Mitpächter der Zehnten die Einzäunung nicht ertragen konnte, vermutlich weil er mit Combe und Genossen kein so vorteilhaftes Abkommen wie Shakespeare getroffen hatte. Dagegen scheint die vorhergehende Bemerkung Greenes „they mean to gyve satisfaccion" darauf zu deuten, daß Shakespeare der Ansicht war, die Stadt müsse für den Schaden entschädigt werden. Über die Person des erwähnten J. Greene ist nichts Näheres bekannt.

Zu Seite 420: Der in dem Teſtament gebrauchte Ausdruck „perfect health“ iſt keine Redensart, wie Elze l. c. meint, um ganz allgemein die Dispoſitionsfähigkeit des Erblaſſers feſtzuſtellen, ſondern wenn dieſer wirklich krank war, ſo lautete die Formel „being sick in body but of whole and perfect memory“.

Zu Seite 423: Shakeſpeare konnte in ſeinem Teſtament keine Verfügung über ſeine Theateranteile treffen, da er ſich durch einen Sondervertrag mit ſeinen Genoſſen die Hände gebunden hatte, in dem ſie ſich gegenſeitig als Share-holders ſubſtituierten. Durch die Entdeckungen von Wallace, darüber im Jahrbuch 47 S. 281, wiſſen wir über die Natur der shares ſoweit Beſcheid, daß ſie zur Zeit Shakeſpeares ein dingliches, übertragbares Recht gewährten. Es bleibt aber noch vieles zweifelhaft. In den Teſtamenten von Pope und Sly (1603 und 1608) befinden ſich Beſtimmungen über ihr interest in the Globe, wich J have or ought to have. Ihre Erben ſcheinen aber nicht in den Beſitz der Anteile gelangt zu ſein. Deutet der Ausdruck ought an, daß der Erblaſſer ſelbſt zweifelhaft war? Kempes Anteile fielen um 1600, die Philips 1605 ebenſo die Shakeſpeares an die verbleibenden Genoſſenſchafter, ſo daß nach dem Tod des Dichters Burbage, Heminge und Condell die alleinigen Anteilseigner waren.

Zu Seite 424: Selbſt die ſeiner Witwe geſetzlich zuſtehenden Rechte beſchnitt Shakeſpeare nach Möglichkeit. Darüber Elton und Lee l. c. Unter allen durchforſchten Teſtamenten jener Zeit findet ſich keines, in dem die überlebende Witwe nur mit einem Bett bedacht wird. Halliwell bringt zwar einige Beiſpiele von letztwilligen Verfügungen, in denen auch das zweitbeſte Bett, der zweitbeſte Keſſel oder das zweitbeſte Pferd vermacht werden, aber wenn ſie der Ehefrau gelten, treten dieſe Verfügungen immer in Verbindung mit anderen Zuwendungen auf. Das erſte Bett war häufig dem alltäglichen Gebrauch entzogen und diente nur für beſonders geehrte Gäſte.

Zu Seite 428: Die beiden Inſchriften lauten im Original:

Iudicio Pylium, genio Socratem, arte Maronem (Name Vergils)
terra tegit, populus maeret, Olympus habet.

Stay, passenger, why goest thou by so fast?
Read, if thou canst, whom envious death hath plast
within this monument. Shakespeare; with whome
quick nature dide: whose name doth deck this tombe
far more than cost: sith all that he has writt,
leaves living art but page to serve his wit.

obiit anno domin. 1616 Aetatis 53 Die 23. Apr.

Zu Seite 431: Ob Webster damals noch am Leben war, ist zweifelhaft. Die Ode mit den geringen Kürzungen ist nach Engels „Shakespeare" zitiert. Über die Beurteilung des Dichters nach seinem Tode die umfassende Darstellung von Lounsbury in „Shakespeare as a dramatic artist", 1901. Shakespeares Name wird schon vor Voltaire in Frankreich und Deutschland erwähnt, aber es bleiben vereinzelte Stimmen ohne dauernde Bedeutung.

Zu Seite 435: Über Shakespeares Bildnisse: Lee l. c.; Ingleby, Shakespeare, the Man and the Book, und J. Parker Norris, Portraits of Sh. 1885. Nach einer unglaubwürdigen Angabe von Oldys soll das Chandos-Porträt von Burbage gemalt sein. Es befand sich später in Besitz von D'Avenant und gelangte durch Erbgang in die Hände der Herzöge von Chandos, nach denen es benannt wurde. Gegen die Echtheit der angeblichen Totenmaske spricht sich auch Brandl aus im Jahrbuch 47.

Register zu Band I und II.

Die römischen Ziffern beziehen sich auf den Band, die arabischen auf die Seitenzahl.

A. Verzeichnis sämtlicher Personennamen.

Abbot, R. II 450.
Accolti, B. II 454.
Addenbroke, John I 316.
Adler, Fritz II 459.
Alcibiades I 299.
Alençon, Herzog von I 212, II 50.
Alexander der Große I 299.
Alfieri, Vittorio II 27, 34.
Alleyn, Edward I 137, 138, 141, 168, 190, 312, 483.
Allot, R. I 299.
Andreini, F. I 483.
Anna, Königin II 348.
Apulejus I 348.
Arabella Stuart II 12, 347, 348, 464.
Arber, Dr. I 472, II 449.
Arbois de Jubainville I 461.
Archer I 467.
Arden, Agnes I 27.
Arden, Edward I 27.
Arden, Mary I 26, 27, 29, II 297.
Arden, Robert I 24, 26, 27, 28.
Aretino, Pietro I 82, 349, 483, II 102.
Arioſt, Ludovico I 4, 20, 110, 231, 245, 337, 362, 396, 476, II 389.
Arioviſt I 443.
Ariſtophanes I 76.
Ariſtoteles I 257, 339, 341, 430, II 8, 13, 29, 59, 78, 88.
Armin, Robert I 484.
Aronſtein I 471.
Aſcham, Roger I 35, 81, 240, 465.
Äſchylos I 5, 406, 465, II 13, 27, 30, 55, 78, 133.
Aubrey, John I 49, 484.
Aulus Gellius II 9.
Ayrer, Jakob I 484, II 389.

Bacon von Verulam I 74, 81, 151, 152, 240, 299, 464.
Bacon, Roger I 16.
Bandello I 253, 255, 345, 395, 477, 484, 485.
Banes I 464.
Barkſted, William I 480.
Barnes, Barnaby I 279, 288, 289, 301, 325, 481.
Barnfield, Richard I 299, 477, 480, II 10.
Baudiſſin, Graf II 456.
Bayle, John I 487, II 50.
Beaumont, Francis I 146, 325, 326, II 47, 315, 404, 442, 461, 466.
Becker, Guſtav II 465.
Becker, Dr. II 436.
Beda I 12.
Bedford, Graf von I 483.
Beecher-Stowe, Frau I 354.
Belleforeſt I 253, 362, II 104.
Bembo, Pietro I 286.

Bernai, Alexandre de I 482.
Bernard, Sir John II 429.
Berners, Lord John I 216.
Bernstädt II 464.
Beyersdorf II 450.
Binz, Gustav II 451.
Birch II 453.
Bird I 227, 477.
Biron, Herzog von I 213.
Bismarck I 4, II 406.
Blount, Edward I 215.
Blumauer II 319.
Boas, englischer Schriftsteller I 464, 466, II 452.
Boas, deutscher Literat I 478.
Boccaccio, Giov. I 360, 482, 485, II 156, 352.
Bode II 455.
Bodenstedt, Friedrich von I 277, 480, 481, II 432, 447, 462.
Boileau-Despréaux II 7.
Boisteau de Lamay I 253.
Bolte I 484.
Bolton-Corney I 462.
Borck, C. B. von II 451.
Borgia, Cesare I 73, 104, 444.
Börne, Ludwig II 105.
Boyle, Robert II 467.
Bracciano, Herzog von I 396.
Bradley, A. C. I 478, II 447, 448.
Brandes, Georg I 328, 481, II 105.
Brandl, A. I 392, 466, 473, 474, II 454, 459, 467, 469.
Brandon, S. II 259.
Brentano, Clemens I 434.
Brodmeier I 467.
Brome, Richard II 463.
Brooke, Arthur I 252, 254, 255.
Brooke, Fulke Greville Lord I 81, 465.
Brown, Ch. A. I 478.
Brown, Rawdon I 462, 464, 478, 483.
Browne, Henry I 481.
Browning, Robert II 399, 466.
Bruno, Giordano I 74, II 71, 76, 450.
Bryan, Sir Francis I 371.
Buck, Sir George II 464.
Buckingham, Herzog von I 78.
Bucknill, J. Ch. II 447, 456.
Buddeus I 202.
Bulthaupt, H. I 478.
Burbage, Cuthbert I 116.
Burbage, James I 114, 115, 441.
Burbage, Richard I 1, 116, 137, 138, 139, 141, 219, 312, 321, 327, 361, II 20, 170, 225, 298, 300, 301, 405, 415, 423, 441, 468, 469.
Bürger, G. A. I 252.
Burleigh, William Cecil I 72, 80, 81, 84, 135, 278, 368, II 61.
Byron, Lord I 10, 51, II 19, 133, 294, 303, 451.

Calderon de la Barca I 185, 237, 406, 479, II 26, 33, 34, 37, 40, 42, 78, 171, 413.
Camden, William I 81, 320, 465, II 52.
Campanella II 395.
Campbell II 448, 457.
Campion, Thomas I 227, 477, II 447.
Carr, Robert II 348.
Carrière I 256, 479.
Casa della I 286.
Cäsar, Julius I 179, 443.
Castelvetro I 475, II 7.
Castiglione, Graf I 73, II 12, 288.
Cavendish II 407.
Cawdrey, Richard I 49.
Cervantes, M. de Savedra I 4, 5, 396, 424, 435, II 332, 333.
Chamberlain, John II 466.
Chambers, E. K. I 462, 465, 466, 467, 485, 486.
Chapman, George I 135, 284, 307, 471, 480, 481, 484, II 7, 53, 56, 58, 142, 316, 447, 459.
Chaucer, Geoffroy I 15, 18, 65, 78, 86, 101, 275, 280, 285, 346, 348, 370, 401, 482, II 318, 334.
Chester, Robert I 284, 285, II 55.

Chettle, Henry I 62, 141, 461, 464, II 5, 25, 63, 142, 300.
Child I 476.
Chrestien de Troyes I 253.
Churchill, G. B. I 464.
Cibber, Colley II 449.
Cicero I 46, II 9, 59, 99.
Cinthio, Giraldi I 242, 395, II 146, 171, 196, 455.
Clarke, William I 480.
Claudian I 284.
Clitia da Verona I 253.
Clopton, Charlotte I 264.
Clopton, Sir Hugh I 35, 315.
Cobham, Lord Henry Brooke I 419.
Cohn, Albert I 484, II 457, 465.
Coleridge, S. T. I 392, II 118.
Collier, J. P. I 466, 471, 482, II 453.
Collins, Francis II 423.
Combe, John I 316, II 417, 418, 467.
Combe, Thomas II 423.
Combe, William I 316.
Combe, William II 418, 419.
Comines, Philippe de I 444, 461.
Condell, Henry I 1, 6, 139, 148, 149, 312, 472, 475, II 2, 55, 298, 338, 411, 412, 423, 430, 462, 463, 468.
Conrad, H. I 467, 470, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 485, II 448, 452, 456, 457, 461, 464.
Constable, Henry I 274, 288, 289, 480.
Corbet, Bischof I 138.
Corneille, Pierre II 27, 30, 78.
Correggio I 243.
Coryat, Thomas I 467, 483.
Courthope I 465, 466, 472, II 462.
Cranley I 276.
Cranmer, Bischof I 32.
Creede, Thomas I 309.
Creizenach, W. I 466, II 452, 453, 457.
Cromwell, Lord Protektor I 10, 20, 73.
Cunliffe I 466, 467.
Dambeck I 480.
Daniel I 479, 487.
Daniel, Samuel I 102, 133, 273, 288, 307, 322, 402, 418, 419, 478, 481, 486, II 52, 57, 259, 447.
Dante I 5, 97, 198, 221, 224, 245, 333, 340, 359, 401, II 9, 26, 46, 77, 166, 201, 215, 222, 223, 224, 294, 392, 398, 438.
D'Avenant, Sir William I 327, II 458, 466, 469.
Davies, John of Hereford I 129, 141, 330, 435, 461, II 462.
Davies, Sir John I 480.
Davies, Richard I 31.
Day, John I 480.
Dee, John I 206.
Dekker, Thomas I 19, 92, 144, 242, 307, 325, 349, 382, 480, 481, 482, 483, II 26, 56, 57, 58, 141, 177, 315, 449, 453, 454, 460.
Delius, Nikolaus I 474, 475, 484, II 307, 456, 458, 460, 462, 463, 467.
Dennis, John I 379.
Derby, Ferd. Stanley, Earl of I 42, 135, 136, 137, 191.
Derby, William Stanley, Earl of I 483.
Devereux, Walter II 450.
Dewischeit I 472.
Dexter I 465, II 449.
Dickens, Charles I 59, 93.
Digges, Leonard I 368, 396, 472, II 2, 99, 431.
Dilthey, W. I 60, 464, II 447.
Donatello II 28.
Donne, John I 307.
Dowden, E. I 465, 473, 481, 484, 487, II 86, 218.
Dowland I 227, 477.
Downes I 471.
Dowton I 485.
Drake, Francis I 68, 72, II 61.
Drayton, Michael I 49, 288, 289, 307, 379, 384, 477, 481, II 424, 425.

Droeshout, Martin II 435, 438.
Drummond, W. of Hawthorndon II 449.
Dryden, John I 266, II 400, 449, 463, 466.
Dürer, A. I 5.
Dyce, Alexander II 461.

Ebert I 480.
Echtermayer I 478.
Eckermann I 5.
Eckhardt I 483, II 447.
Eden II 389.
Eduard I. von England I 68.
Eduard IV. von England I 401.
Eduard VI. von England I 23, 35, 318.
Edwards, Richard I 299, 481.
Eichler I 467, 469, 481.
Elisabeth von England I 8, 27, 28, 35, 41, 43, 44, 65, 71, 72, 73, 76, 80, 82, 84, 87, 89, 128, 133, 143, 144, 146, 151, 205, 210, 212, 213, 219, 273, 278, 285, 300, 322, 338, 347, 378, 379, 415, 416, 446, 465, 482, 486, II 11, 26, 50, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 85, 300, 408, 409, 453, 466.
Elisabeth von der Pfalz II 301, 380, 391, 466.
Elton, W. I 462, 463, 464, II 459, 468.
Elze, Karl I 320, 462, 463, 470, 471, 475, 487, II 449, 453, 466, 468.
Elze, Theodor I 478.
Emerson I 4.
Engel, Eduard I 472, 478, II 454, 469.
Entragues, Mademoiselle d' I 135.
Eschenburg, J. J. II 434.
Essex, Robert, Graf I 72, 73, 84, 210, 278, 285, 300, 306, 319, 323, 416, 445, 483, II 11, 12, 25, 62—68, 85, 101, 412, 450, 452. 454.
Este, Kardinal von I 337.
Euripides I 91, 101, II 30, 35, 55, 78, 151, 328, 346, 377, 378, 465.
Evans, M. B. II 452.

Farley I 464.
Farnese, R. II 142, 453.
Fastolfe, Lord I 420.
Fawkes, Guy II 199.
Feis, Jakob II 449.
Ferrabosco I 477.
Feuillerat I 467, 470.
Field, Henry I 313.
Field, Nathanael I 130, 139, II 301.
Field, Richard I 64, 210, 213, 272, 313.
Fischer, Kuno I 472, II 118, 452.
Fischer, Rudolf II 452.
Fitton, Mary I 210.
Fleay, F. G. I 212, 472, 474, 475, 477, 482, 484, 485, 487, II 449, 454, 458, 460, 461, 462, 464, 467.
Fletcher, Giles I 246, 299.
Fletcher, John I 5, 138, 146, 234, 307, 325, 329, 471, 472, 482, II 47, 315, 394, 400, 404, 411, 415, 431, 442, 461, 467.
Fletcher, Laurence I 130, 139.
Florio, John I 243, 279, 461, 477, II 71, 72, 74, 450.
Foix, Gaston de I 444.
Ford, John I 325, II 47, 442, 456.
Forman, Dr. I 486, II 228, 347, 361, 464.
Fortescue, Sir John I 18, 461.
Fox II 407.
Fränkel, Ludwig I 478.
Fraunce, Abraham II 447.
Freemann, Thomas I 480.
Freiligrath, Ferdinand I 79, 480.
Freytag, Gustav II 447.
Friedrich von der Pfalz II 171, 301, 380, 391.
Friedrich Wilhelm I. von Preußen II 269.
Friesen, H. Freiherr von I 464.

Froude I 465, II 450.
Fuller, Thomas I 326.
Furnivall, F. J. I 474, II 467.

Gäbertz, R. I 468.
Galenus II 29.
Gardiner I 465.
Garnier I 102, II 259.
Garrick, David II 225, 433.
Gascoigne, George I 110, 231, II 447.
Gates, Sir Thomas II 465.
Gebhard II 448.
Gelbcke, F. A. I 234.
Genée, R. II 457.
Geoffroy von Monmouth II 197.
Gerard I 66.
Gericke, R. I 479.
Gerschow, Friedrich I 471.
Gervinus, G. G. I 473, II 295.
Getley, Walter I 316.
Gifford, William II 449.
Gildersleve, V. C. I 465, 471.
Gildon I 484.
Giorgione I 243.
Giovanni, Fiorentino I 350, 485.
Golancz, Israel I 483.
Gongora, Luis de I 215.
Gosson, Stephan I 88, 471.
Goethe I 1, 2, 3, 5, 20, 51, 58, 59, 62, 71, 106, 151, 172, 202, 209, 220, 225, 239, 245, 256, 260, 267, 276, 285, 291, 310, 327, 333, 375, 403, 451, 453, 478, II 2, 3, 4, 13, 19, 25, 26, 32, 33, 37, 42, 44, 60, 62, 105, 106, 107, 117, 123, 132, 133, 137, 141, 151, 222, 230, 239, 270, 276, 293, 294, 295, 297, 314, 356, 537, 362, 363, 365, 391, 403, 441, 458.
Gower, John I 307, II 334.
Grabbe, Chr. D. II 44.
Graf, A. I 481, II 450, 453.
Grazzini, A. II 234, 454.
Greene, J. II 467.
Greene, Robert I 19, 62, 64, 77, 92, 107, 108, 109, 121, 141, 143, 144, 146, 150, 151, 161, 162, 163, 170, 188, 212, 215, 240, 245, 307, 325, 345, 464, 466, 467, 472, 474, 482, 485, 487, II 52, 449, 461.
Greene, Thomas II 299, 419, 428, 467.
Greg I 470.
Gregory I 486.
Grey, Lord I 83.
Guarini, G. B. I 478.
Guevara, Antonio de I 216, 371.
Guy von Warwick I 41.

Hackluit, R. II 389.
Hadria, Cieco da I 478.
Hagen II 463.
Hales, John I 464.
Hall, E. I 153, 175, 402, 463, II 407.
Hall, Elisabeth I 30, 463, II 299, 376, 423, 429.
Hall, John, Dr. II 298, 299, 405, 416, 423, 428, 429, 430, 549.
Hall, Joseph II 51.
Hall, Susanna s. Shakespeare.
Halliwell-Philipps I 462, 482, 484, 486, II 454, 455, 468.
Halpin I 462, 483.
Hanmer, Thomas II 105.
Harrington, Sir John II 447.
Harrison, John I 184, 324, 462.
Harsnett, Bischof II 455.
Hart, Joan s. Shakespeare.
Hart, Thomas II 429.
Hart, William I 32, II 425.
Hartmann, E. von I 249, 478.
Harvey, Gabriel I 472, 480, II 51, 105, 447.
Harvey, Richard II 456.
Harvey, William I 74.
Hathaway, Anna I 32, 48, 53, 54, 55, 57, 313, 463, II 424, 428.
Hathaway, Richard I 463.
Hayward, Sir John I 416, 486.
Hazlitt, William I 2, 462, 477, II 447, 450.

Hebbel, Friedrich II 171, 359.
Hebler, C. I 483, II 151, 153, 452, 453, 454.
Heine, Heinrich I 8, 58, 258, 336, 355, 483, II 264.
Heinrich II. von England I 64.
Heinrich IV. von England I 401.
Heinrich V. von England I 383, 401.
Heinrich VI. von England I 153.
Heinrich VII. von England I 23, 111, 128, 319.
Heinrich VIII. von England I 78, 99, 128, 133, II 466.
Heinrich IV. von Frankreich I 135, 213, II 61.
Heminge, John I 6, 139, 148, 149, 472, 475, II 2, 55, 338, 411, 412, 415, 423, 430, 462, 463, 468.
Heneage, Sir Thomas I 278, 338.
Henschel I 478.
Hense, Konrad I 476.
Henslowe, Philip I 25, 114, 115, 120, 137, 144, 168, 312, 360, 467, 483, II 104.
Hephästion I 299.
Herbert, Sir H. II 464.
Herder, Johann Gottfried I 3.
Herodes I 96.
Heywood, John I 99.
Heywood, Thomas I 83, 89, 109, 121, 130, 148, 149, 276, 307, 310, 467, 471, 472, 480, 482, 484, II 5.
Hickson, S. I 477, II 467.
Hippokrates II 29.
Holbein I 67.
Holinshed, R. I 153, 175, 189, 402, 418, 462, II 197, 352, 407, 457, 464.
Holland, Hugh II 431.
Homer I 5, 75, 76, II 46, 48, 318, 369.
Hönigmann I 484.
Hood, Robin I 15, 41, 52, 228, 372.
Hopkins I 462, 465, II 449.
Horaz I 20, 46, 245, 305.
Howard, Lord Charles I 136.
Howes, Edmund II 466.
Hübner II 447.
Hughes, Thomas I 470.
Hugo, Viktor I 244, II 440.
Hunsdon, Lord Henry Carey I 135.
Hunte, Thomas I 45.

Jaggard, William I 284, 309, 310.
Jakob I. von England I 73, 81, 123, 127, 137, 144, 205, 278, 300, 312, 324, 477, 487, II 12, 26, 53, 63, 65, 143, 152, 171, 198, 199, 227, 300, 347, 348, 391, 408, 409, 447, 452, 466.
Jameson, Frau II 413, 454.
Jansen, Gerard II 428.
Janssens, Porträtmaler II 436, 438.
Ibsen, H. II 23.
Ingleby, C. M. I 462, 472, 475, II 453, 462.
Inor, König I 41.
Johann von England I 16.
Johnson, Dr. II 9, 48, 105.
Johnson, Robert II 400.
Jones, Inigo I 123, 243, 477, II 54.
Jonson, Benjamin I 2, 5, 10, 19. 23, 30, 46, 68, 76, 111, 123, 133, 140, 142, 146, 148, 151, 243, 279, 284, 307, 319, 321, 325, 326, 330, 332, 379, 381, 384, 394, 435, 439, 461, 464, 465, 470, 472, 477, 478, 482, 484, 485, 486, II 1, 2, 5, 7, 9, 23, 25, 52—60, 99, 104, 141, 301, 302, 315, 336, 365, 379, 404, 405, 424, 425, 430, 431, 435, 447, 449, 450, 451, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465.
Isaak, H. I 481.
Israeli, d' II 449.

Kant, J. II 230.
Karl I. von England I 131.
Karl II. von England II 429.
Karl August von Weimar II 33.
Katharina, die heilige I 95.
Katt, Francis I 83.

Kean, Edmund II 225.
Keeling II 453.
Keller, A. I 468.
Keller, W. I 467.
Kemble, John Ph. II 225.
Kempe, William I 127, 139, 140, 241, 321, 368, 392, 462, 471, 484, II 58, 457, 468.
Klein, David II 447.
Klein, J. L. I 252, II 452.
Kleist, H. v. II 4, 44.
Knight, Charles I 463, 481, II 461, 467.
Knollys, Sir William II 61.
König, W. I 473, II 458.
Koppel, R. II 456.
Köppel, E. I 483.
Kreißig, Friedrich I 481.
Kröger II 457.
Kurz, Heinrich I 471.
Kyd, Thomas I 5, 19, 103, 104, 108, 146, 150, 160, 162, 168, 170, 173, 191, 215, 237, 238, 325, 345, 466, 472, 474, 482, II 40, 103, 104.

Lactantius I 284.
Lafontaine I 16.
La Harpe II 286.
Lamb, Charles II 226.
Lambert, Edmund I 463.
Lambert, John I 316.
Landmann, F. I 476.
Langland, William I 86.
Lanzelot I 11.
Lawrence, W. F. I 470.
Lee, Sidney I 310, 462, 463, 481, 482, 484, II 449, 462, 468, 469.
Leicester, Graf von I 41, 42, 43, 73, 115, 128, 135, 136, 347, II 62, 101.
Lessing, G. E. I 354, 394, II 336, 433, 434.
Lidell, George II 457.
Lillo, George II 336.
Lily, John I 5, 110, 111, 112, 113, 133, 209, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 229, 237, 299, 307, 335, 338, 378, 464, 465, 476, 482, II 51, 57.
Lily, William I 45.
Lionardo da Vinci I 4.
Lips II 451.
Livius II 258, 259.
Lodge, Thomas I 212, 240, 274, 307, 369, 370, 372, 384, 474, 480, 482, 484, 487.
Longueville, Herzog von I 213.
Löning, R. II 448, 452.
Lope de Vega I 4, 102, 150, 234, 253, 478, II 78, 396, 403, 466.
Lopez, Rodrigo I 355, 361, II 12, 25.
Lorkin, Thomas II 466.
Lounsbury, F. R. II 447, 451, 469.
Lowin, John I 142, 471.
Lucian II 305, 311.
Lucy, Sir Thomas I 51, 52, 53, 58, 463.
Ludwig XI. von Frankreich I 444
Ludwig XIV. von Frankreich II 14.
Ludwig, Otto II 22, 447, 451.
Luigi Groto I 253.
Luigi da Porta I 253.
Lupton, Thomas I 486.
Luther, Martin I 4, 328, 439.

Maas I 471.
Mabie, W. H. II 465.
Macchiavelli I 73, 105, 183, 191, 193, 245, 271, 444, II 12, 40, 204.
Mackenzie, Henry II 105.
Magelhaen II 389.
Malone Edmund II 454, 465.
Mannering, Arthur II 419.
Manningham, Sir John I 395.
Margarete von Valois I 213.
Maria, die blutige I 27.
Maria Medici I 82, 135.
Maria Stuart I 71, 82, II 50, 300, 409, 452.
Marini I 215.
Markham, Gerv. I 279.
Marlowe, Cristopher I 5, 10, 19, 62, 74, 103, 105, 106, 107, 108, 109,

112, 113, 121, 134, 146, 150, 154, 160, 161, 162, 163, 165, 168, 173, 174, 175, 186, 191, 193, 211, 215, 229, 231, 237, 238, 267, 270, 271, 301, 302, 325, 335, 349, 352, 369, 406, 407, 417, 435, 464, 466, 474, 475, 477, 478, 480, 481, 486, 487, II 12, 40, 41, 142, 204, 458, 464.
Marston, John I 270, 284, 325, 384, 435, 472, 480, 482, 485, II 26, 51, 52, 53, 56, 141, 142, 301, 302, 449, 453, 460.
Martin Marprelate II 51, 449.
Maskell, W. II 449.
Massey, Gerald I 475, 481, II 412.
Massinger, Philipp I 129, 131, 264, 329, 471, 472, 484, II 47, 315, 411, 415, 431, 442, 456, 467.
Massuccio aus Salerno I 253, 350.
Mauley, Lord I 320.
Maupassant, Guy de I 479.
Maura I 487.
Mayenne, Herzog von I 213.
Mayne, Jasper II 431.
Meißner, J. I 484, II 465.
Meres, Francis I 229, 230, 288, 299, 308, 385, 472, 474, 477, 480, 482, 484, 486, II 154, 447.
Merrick II 66.
Mézières, Alfred I 485.
Michelangelo I 286, II 39, 244.
Middleton, Thomas I 264, 325, 382, 484, II 5, 252, 442, 456, 458.
Millington, Thomas I 474.
Milton, John II 42, 295, 440.
Minto, William I 466, 481.
Mirat, Mathilde I 58.
Molière I 16, 203, 332, 333, 334, 335, 383, 396, 429, 485, 486, II 156, 314.
Moltke, M. II 452.
Mommsen, Tycho I 479, II 462.
Montaigne, M. E. de I 399, II 72—77, 100, 389, 395, 450.
Montgomery, Graf Philip Herbert I 83, II 43.
Moormann, F. W. I 486.
More, Thomas I 189, II 395.
Moreto, Augustin I 234, 478.
Mörike, E. I 343.
Morley I 227, 373, 477.
Moulton, Richard II 447.
Mozart, Amadeus W. I 397.
Müller, Max II 42.
Munday, Anthony I 212, 240, 379, 477, II 449.
Munro, J. J. I 462.

Napoleon I 179, 336, II 28.
Nash, Anthony II 423.
Nash, John II 423.
Nash, Thomas II 429.
Nash, Thomas I 62, 77, 132, 146, 163, 168, 212, 235, 279, 307, 480, 481, 485, II 7, 42, 51, 52, 103, 447, 464.
Neidhardt I 480.
Neuendorf, B. I 467.
Neumann, Christiane I 453.
Nicholson I 487.
Nietzsche, Friedrich I 414, II 284.
North, Sir Thomas I 216, II 84, 85, 279, 459.
Northbrooke, John I 88, 471.
Norton, Thomas I 103.

Occam, William I 16.
Oldcastle, Sir John I 17, 419.
Oldys, William II 459, 469.
Ordish, P. F. I 464, 465, 467.
Ostler, William II 301.
Ovid I 45, 46, 76, 77, 172, 245, 273, 274, 276, 280, 305, 308, 346, II 318, 369, 389.

Palladio, Andrea I 4.
Parabosco, G. I 395, 485.
Parker Norris, J. II 469.
Paulsen, Friedrich II 452.
Pavier, Thomas I 309.
Paynter, William I 253, 255, II 156, 305.

Peele, George I 19, 62, 107, 108, 109, 163, 191, 325, 435, 464, 466, 472, 474, 487, II 40, 42.
Pembroke, Graf Henry I 84, 175, 188, 273.
Pembroke, Graf William Herbert I 298, 306, II 431.
Pembroke, Gräfin II 259.
Perez, Antonio I 212, 477.
Perrett, W. II 455.
Petrarca, Francesco I 221, 245, 273, 286, 287, 289, 290, II 142.
Petronius I 484.
Phidias II 27.
Philipp von Burgund I 237.
Philips, Augustin I 139, 320, II 66, 298, 468.
Piccolomini, Francesco II 7, 465.
Pickersgill I 475.
Plato I 74, 276, 286, 299, II 4, 29, 59, 450.
Platter, Thomas II 82, 451.
Plautus I 45, 46, 60, 76, 101, 110, 203, 204, 221, 308, 380, 395, II 40, 340, 457.
Plutarch I 155, 348, 403, II 11, 73, 84, 85, 87, 88, 255, 259, 279, 282, 293, 296, 305, 452.
Pope, Alexander II 5, 48.
Pope, Thomas I 320, II 468.
Pott, Frau I 473.
Preston, Thomas I 43, 100.
Prévost II 396.
Prölß, R. II 452.
Pulling I 473.
Puttenham, George I 242, II 447.

Quiney, Adrian II 421.
Quiney, Judith s. Shakespeare.
Quiney, Richard I 316, II 421.
Quiney, Thomas II 420, 425.

Rabelais, François I 396, 433, 486.
Racine, J. I 335, II 9, 14, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 44, 78, 273.
Raleigh, W. I 462, II 13, 448.
Raleigh, Sir Walter I 70, 72, 81, 151, 279, 464, 484, II 12, 280, 348, 389, 459.
Ravenscroft, Ed. I 472.
Raynoldes, W. II 423.
Redley I 485.
Reich, Hermann I 483, 485.
Renan, Ernst II 398, 466.
Reynolds I 467.
Rich, Barnaby I 395, 477.
Rich, Penelope I 73, 84, 210.
Richard II. von England I 78, 446.
Richard III. von England I 128, 136, 401.
Richardson, John I 54.
Robert I 485.
Roberts, James II 462.
Robertson, John II 406.
Robespierre II 89.
Robinson, Richard I 139, 483.
Roche, Walter I 45.
Rogers, Geistlicher II 427.
Rogers, Philip I 10, 317.
Romano, Giulio I 243, 478, 366.
Ronsard, Pierre de I 289.
Roscius I 132.
Rötscher, H. Th. II 454.
Rousseau, J. J. II 396.
Rowe, Nicholas I 484, II 449.
Rowley, William I 484, II 462, 466.
Rubens, P. P. I 276.
Rucellai, Giov. I 161.
Rueda, Lope de I 485.
Rümelin, Gustav I 471.
Russel, Thomas II 423.
Rutland, Graf I 139, 151, 405, II 467.

Sackville, Thomas Lord Buckhurst I 103.
Sadler, H. II 423.
Sallust II 9, 99, 259.
Sander II 447.
Sanders, Fulk I 54.
Sannazaro, Giacopo I 371, II 368.

Sardou, V. II 23.
Sarrazin, Gregor I 464, 466, 472, 473, 474, 476, 478, 481, 483, 485, 486, II 451, 452, 465.
Saxo, Grammaticus II 105.
Scala Flaminio I 253, 477, II 339, 341, 363, 388, 463.
Scaliger, G. C. I 101, 169, 185, 333, II 7, 85.
Schäffer, Adolf I 485, II 466.
Schelling, Felix I 462, 466, 477.
Schick, J. I 466.
Schiller I 151, 156, 190, 202, 228, 257, 268, 376, 454, II 3, 9, 22, 25, 27, 36, 42, 44, 60, 98, 222, 232, 234, 235, 239, 251, 252, 254, 437, 447, 451, 467.
Schipper, Jakob I 472, 473, II 448.
Schlegel, A. W. von II 43, 118, 176, 201, 226.
Schmidt, Alexander I 475, II 456.
Schopenhauer, Arthur I 310.
Schröder, F. L. II 225, 226.
Schröer, A. I 472.
Schröter, Corona II 33.
Schücking, L. L. I 467, 480, 482, II 449.
Schulze, K. P. I 478.
Scoloker, Anthony I 461, II 141.
Scot, Reginald II 227.
Seneca I 45, 46, 60, 76, 77, 92, 101, 102, 107, 168, 169, 172, 174, 187, 190, 245, 308, 399, 452, II 14, 31, 73, 78, 83, 140, 234, 251, 457.
Seymour, William II 12, 347, 348.
Shakespeare, Anna s. Hathaway.
Shakespeare, Anna, Schwester des Dichters I 32, 48.
Shakespeare, Edmund I 32, II 297.
Shakespeare, Gilbert I 32, 140, 462, II 298, 459.
Shakespeare, Hamnet I 56, 313, 314, 452.
Shakespeare, Henry I 24, 313.
Shakespeare, Jane, Lady I 23.
Shakespeare, Joan I 29.
Shakespeare, Joan, die Jüngere I 32, II 423, 430.
Shakespeare, John I 24, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 41, 43, 47, 48, 55, 61, 166, 313, 316, 319, 320, 463, II 297, 421, 429.
Shakespeare, Isabella I 23.
Shakespeare, Judith I 56, II 420, 421, 422, 423, 430.
Shakespeare, Margaret I 29.
Shakespeare, Mary s. Arden.
Shakespeare, Richard, Großvater des Dichters I 24.
Shakespeare, Richard, Bruder des Dichters I 32, 462, II 298.
Shakespeare, Roger I 23.
Shakespeare, Susanna I 56, II 298, 299, 415, 422, 423, 429.
Shakespeare, Thomas I 24.
Shakespeare, William. Der Name ist im Register nicht besonders aufgeführt.
Shelley, P. B. I 10.
Shephard, S. II 463.
Sidney, Philip I 74, 81, 84, 273, 288, 301, 318, 371, 480, II 198, 447.
Simpson, R. II 449.
Simrock, Karl I 478, 480.
Sly, William I 312, II 468.
Sokrates I 299, 330.
Sophokles I 5, 170, II 13, 27, 55, 216.
Southampton, Graf H. W. I 83, 84, 151, 219, 243, 273, 277, 278, 279, 298, 299, 300, 301, 306, 311, 318, 320, 322, 323, 338, 481, II 11, 12, 52, 63, 66, 71, 380, 430, 454.
Southampton, Gräfin I 278, 338.
Spagnoli, G. B. I 46, 245.
Spalding, W. II 458.
Spedding, James I 475, II 466, 467.
Spenser, Edmund I 20, 21, 73, 81, 274, 275, 283, 307, 337, 344, 345, 362, 480, 481, II 51, 197, 447, 455.

Spenser, Gabriel II 53.
Spielhagen, Friedrich I 60, 464.
Spingarn, J. E. II 447.
Stark, C. II 456.
Stein, Charlotte von II 33.
Stein, Heinrich von II 450.
Still, John I 110.
Stirner, Max II 284.
Stopes, Charl. C. I 462, II 457.
Strange, Lord s. Derby.
Straparola, G. F. I 380, 485.
Sturley, Abraham I 316.
Suckling, Sir John II 400, 466.
Surrey, Graf von I 78, 101, 273, 287.
Sussex, Graf von I 135, 175.
Swedenborg, Emanuel von II 230.
Swift, Jonathan I 424, II 332.
Swinburne, A. Charles I 405, 473, II 467.
Sylvain I 399.

Tacitus I 9, II 9, 99, 259.
Taine, H. I 465, 481, 483, II 44, 45, 447, 448.
Tarleton, Richard I 127, 139.
Tasso, Torquato I 172, 245, 478, II 392.
Tate, Nahum II 225.
Taylor, John I 464.
Taylor, Joseph I 142, 471, II 463.
ten Brink, Bernhard I 461, 466, 471, 476, 479, 483.
Tennyson, Alfred II 152, 467.
Terenz I 45, 110.
Theobald, Lewis II 405.
Theokrit II 368.
Thornbury, W. I 464.
Thorpe, Thomas I 292, 293, 294, 298, 472, 480.
Thümel, J. I 485, 487.
Tieck, Dorothea II 464.
Tieck, Ludwig I 8, 270, 487, II 136, 239, 243, 455, 462.
Timur Lenk I 105.
Tizian I 243, 276, 310.
Tofte, Robert I 219, 477.
Tottel, Richard I 78.
Tourneur, Cyrill I 464, 465, 472, II 16, 79, 142, 442.
Traumann II 452, 454.
Trissino, Giorgio I 172.
Tschischwitz, B. II 450, 460.
Tucker Brooke, C. F. I 461, 472.
Twine, Laurence II 463.
Tyler, Thomas I 481.

Ulrici, Hermann I 236, 474, 487, II 18, 447, 458, 466.
Underwood, John II 301.

Vandyck, Anthonis I 84.
Vautrollier, Thomas I 64.
Velasquez, Diego I 5.
Vere, Lady I 278.
Vergil I 46, 75, 76, 245, II 73, 318.
Vernon, Elisabeth I 300, 338.
Viehoff, H. I 479, II 459.
Vining, E. P. II 452.
Vischer, F. Th. I 248, 254, 256, 462, 465, 473, 476, 479, 486, 487, II 77, 136, 172, 295, 451, 456, 458, 459.
Volkelt, Johannes I 479, II 447, 448, 451, 457.
Vollhard I 484.
Voltaire II 43, 48, 88, 140, 171, 332, 434, 451, 452, 469.
Vulpius, Christiane I 58.

Wagner, Adolf II 450.
Wagner, Emil I 282, 480.
Wagner, Richard II 171, 294.
Walker, William I 467, II 299, 423.
Wallace, Ch. W. I 311, 312, 467, 482, II 468.
Walsingham, Sir Francis I 72, 81, 368, II 61.
Ward, A. W. I 466, 471, 473, 475, 476, 478, 484, 485, 486, II 466, 467.
Ward, John II 425.

Warren Hastings I 10.
Warwick, Richard Nevil I 41.
Washington I 4.
Watson, Thomas I 146, 287, 289.
Webbe, William II 447.
Webster, John I 146, 307, 329, 461, 472, 478, 482, II 7, 16, 47, 48, 79, 315, 415, 431, 442, 447, 456, 461, 467.
Weever, John I 478, 480, II 82, 451.
Wegner I 467.
Wendelandt II 461.
Wenzel Bodo II 200.
Werder, Karl II 452, 457.
Werner II 452.
Wetz, Wilhelm II 36, 447, 448, 454, 464.
Whetstone, George II 146, 364.
Wicleff I 16, 17, 19, 86, 403.
Wieland, Christoph Martin II 434.
Wilkins, George II 307, 334, 337, 338, 339, 462, 463.
Willobie II 51.
Wilson, Daniel II 465.
Wilson, Jack I 169.
Winkel, von II 447.
Wither, George I 480.
Wolff, M. J. I 463, 465, 466, 467, 472, 475, 476, 478, 481, II 447, 449, 452, 462, 463.
Wood, A. I 467.
Worcester, Graf von I 42.
Wordsworth, William I 291.
Wotton I 482.
Wright, James I 141.
Wright, Thomas I 464.
Wyatt, Sir Thomas I 78, 101, 273, 287.

Xenophon, Ephesius I 252.

B. Alphabetisches Verzeichnis der Dichtungen.

Das Verzeichnis beschränkt sich auf die englischen Dichtungen und Schriften aus Shakespeares Zeit. Die Werke Shakespeares sind durch Sperrdruck hervorgehoben. Die **fett** gedruckten Ziffern weisen auf die ausführliche Besprechung hin. Die Zeichen bedeuten: D. = Drama, E. = Erzählung, R. = Roman, N. = Novelle, NS. = Novellensammlung, G. = Gedicht, GS. = Gedichtsammlung, Ep. = Epos, M. = Moralität, S. = Satire P. = Prosaschrift. Die Titel sind, je nachdem sie im Text vorkommen, englisch oder deutsch angeführt. Weicht der englische Titel von dem deutschen ab, so ist er hinter diesem vermerkt.

Alchemist, the (Jonson) D. I 465, II 443.

Alexander und Campaspe (Lily) D. I 112, 482.

All for Money (Lupton) D. I 486.

Alphonsus, King of Arragon (Greene) D. I 466.

Alte Fortunat, der, Olde Fortunatus (Dekker) D. I 92.

Amanda (Cranley) E. 276.

Antonio und Mellida (Marston) D. II 142.

Antonius und Kleopatra D. I 93, 247, 295, II 15, 30, 84, 97, 177, 251, 253, 254, 255, 257, **259—279**, 281, 295, 302, 458, 459.

Apollonius und Silla (Rich) N. I 395.

Appius und Virginia (R. B.?) D. I 152.

Arden von Feversham (Pseudo-Shakespeare) D. I 405, 471.

Arkadia (Sidney) R. I 371, 480, II 198.

Atheist's Tragedy (Tourneur) D. I 465, II 16, 442.

Aviso (Willobie) S. I 482, II 51.

Ballade vom Verzauberten Eiland — The Enchanted Island (Anonym) G. II 388, 465.

Bartholomew Fair (Jonson) D. I 465, 470, 473, 482, II 479.

Battle of Alcazar, the (Peele) D. I 466.

Beichte der sieben Todsünden, die — Seven Deadlie Sinnes (unbekannt) M. I 98.

Beiden Veroneser, die — Two Gentlemen of Verona D. I 93, 112, 209, **221—229**, 231, 270, 292, 299, 302, 303, 306, 350, 356, 365, 377, 389, II 3, 36, 454.

Believe as you list (Massinger) D. I 484.

Bezähmung einer Widerspenstigen, die — The Taming of a Shrew (unbekannt) D. I 129, 230, 477, 478.

Bild des Pygmalion, das — Pygmalion's Image (Marston) Ep. II 52.

Birth of Merlin, the (Pseudo-Shakespeare) D. I 471.

Bruder Bacon und Bruder Bungay — Friar Bacon and Friar Bungay (Greene) D. I 144, 482.

Bussy d'Ambois und The Revenge of Bussy d'Ambois (Chapman) D. I 135, 480, II 142, 447, 459.

Cambyses King of Persia (Preston) D. I 43, 100, 152, 169.
Cardenio (Pseudo-Shakespeare) D. II 404.
Cäsar Interfectus (unbekannt) D. I 102, II 83.
Cäsar und Pompejus (unbekannt) D. II 78.
Case is altered, the (Jonson) D. I 470.
Catilina (Jonson) D. II 9, 99.
Chloris (Will. Smith) GS. I 288.
Christliche Märtyrer — The Book of Martyrs (Fox) P. II 407.
Civil Wars, Poem of the (S. Daniel) G. I 418, 486.
Cleopatra (S. Daniel) D. I 102, II 259.
Colin Clouts come home again (Spenser) G. I 481.
Comical Gallant, the (Dennis) D. I 484.
Complaint of Rosamunde, the (S. Daniel) G. I 478.
Coriolan D. II 84, 85, 88, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, **279—296**, 297, 302, 304, 315, 319, 393, 458, 459, 460.
Cornelia (Kyd) D. I 102, 103.
Cromwell, Lord Thomas (Pseudo-Shakespeare) D. I 466, 471, II 466.
Crudities (Th. Coryat) P. I 483.
Cymbeline D. I 9, 32, 36, 94, 122, 225, 245, 281, 333, 362, 378, 466, II 12, 18, 23, 63, 72, 86, 92, 176, 295, 304, 341, 342, 344, **345—360**, 361, 363, 364, 366, 367, 370, 382, 385, 388, 396, 416, 426, 454, 464.
Cynthias Festlichkeiten — C's Revels (Jonson) D. I 470, II 56.

Daiphantus (Scoloker) G. I 461, II 141.
Dämonologie (König Jakob) P. II 227.
Damon und Pythias (Edwards) D. I 181.
David und Bathseba (Peele) D. I 107, 109, 466.
Declaration of egregious Popish Impostures (Harsnett) P. II 455.
Delia (S. Daniel) GS. I 288.
Description of England (Harrison) P. I 462.
Diana (Constable) GS. I 288.
Dido (Marlowe-Nash) D. II 464.
Discoursive Problem concerning Prophecies (Harvey) P. II 455.
Discoverie of Witchcraft (Scot) P. II 227.
Discoveries (Jonson) P. I 461, 478, 482, II 1, 449.
Drei Damen von London — Three Ladies of London (R. W.?) D. I 349.
Duchess of Malfi, the (Webster) D. I 478, II 456.
Durch Güte getötete Frau, die — A Woman killed with kindness (Heywood) I 83, 121, 482.

Eduard II. (Marlowe) D. I 107, 191, 406, 478, 486.
Eduard III. (Pseudo-Shakespeare) D. I 292, 471.
Ende gut, alles gut — All's Well that ends Well D. I 166, 230, 245, 368, 484, II 27, 138, 142, **154—164**, 230, 325, 337, 453, 454.
Endimion (Lily) D. I 112.
English Traveller, the (Heywood) D. I 472.
Entdeckung der Bermudas, die — The Discovery of the Bermudas otherwise called the Isle of Divels (Silv. Jourdain) II 380, 389, 465.
Epicoene oder the Silent Woman (Jonson) D. I 465.
Euphues (Lily) R. I 111, 215, **216—221**, 350, 465, II 135.

Fair Em (Pseudo-Shakespeare) D. I 471.

Fair Maid of the Exchange, the (Heywood) D. I 471, 480.
Faust — The Tragical History of Doctor Faustus (Marlowe) D. I 74, 106, 108.
Feenkönigin, die — The Faerie Queene (Spenser) Ep. I 20, 21, 273, 345, 480, II 197, 462.
Ferrex und Porrex siehe Gorboduc.
Festtag der Schuhmacher, der — The Shoemaker's Holiday (Dekker) D. I 382.
First Part of the Contention betwixt the Two Famous Houses York and Lancaster (Shakespeare?) D. I 474.
Fryar Fox and Gyllian of Brentford (Dowton und Redley) D. I 485.

George-a-Greene, der Flurschütz von Wakefield (Greene) D. I 108, 466.
Geschichte der Irrungen, die — The History of Errors (unbekannt) D. I 204.
Gewonnene Liebesmüh — Love's Labour's Won (Shakespeare) D. I 229, 308, 484, II 154, 453.
Gezähmte Zähmer, der — The Tamer Tamed (Fletcher) D. I 234.
Glaucus und Scylla (Lodge) G. I 480.
Gorboduc (Norton und Sackville) D. I 43, 103.
Groschen Weisheit, erkauft durch eine Million von Reue, ein — A Groatsworth of Wit (Greene) P. I 62, 143, 464, II 363.
Gull's Hornbook, the (Dekker) S. I 483.

Hamlet, vorshakespearisch (unbekannt) D. II 98.
Hamlet D. I 2, 10, 37, 43, 49, 50, 78, 102, 103, 104, 114, 119, 120, 123, 127, 129, 133, 134, 137, 140, 142, 148, 172, 198, 225, 241, 243, 246, 251, 260, 267, 271, 290, 310, 317, 325, 329, 345, 404, 405, 411, 458, II 3, 12, 17, 19, 25, 29, 30, 38, 41, 43, 45, 49, **59—60**, 63, 66, 67, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 83, **99—142**, 143, 153, 155, 164, 165, 169, 171, 196, 198, 199, 201, 202, 225, 226, 229, 233, 243, 253, 280, 293, 295, 302, 319, 334, 349, 351, 391, 394, 401, 403, 442, 448, 453, 454, 456, 458, 460.
Harmony of the Church (Drayton) G. I 481.
Heinrich IV. Erster Teil D. 43, 129, 308, 321, 331, 379, 380, 400, 401, 402, **418—438**, 446, 455, 456, 463, 473, 486, II 19, 30, 47.
— Zweiter Teil D. I 17, 51, 85, 308, 331, 378, 379, 380, 400, 401, 402, **418—438**, 446, 455, 456, 457, 458, 473, 486, II 16, 19, 21, 31, 47, 244, 404, 454.
Heinrich V. D. I 33, 43, 50, 116, 156, 242, 331, 335, 342, 378, 400, 401, 402, 403, 418, 432, 434, 437, **438—446**, 456, 487, II 8, 25, 32, 34, 49, 64, 72, 83, 449.
Heinrich VI. Erster Teil D. I 57, 110, 118, 150, **153—168**, 169, 172, 176, 237, 238, 400, 455, 456, 471, 473, 474, 482, II 29, 407.
— Zweiter Teil D. I 35, 57, 110, 153, 164, **176—188**, 237, 238, 303, 400, 455, 456, 471, 473, 474, 482, II 2, 10, 29, 281, 370.
— Dritter Teil D. I 57, 62, 110, 153, 164, **176—188**, 209, 217, 237, 238, 314, 371, 400, 455, 456, 471, 473, 474, 482, II 29, 36, 45.
Heinrich VIII. D. I 31, 32, 65, 120, 121, 154, 400, II 28, 63, 67, 80, 380, **407—414**, 447, 466, 467.
Hekatompathia (Watson) GS. I 287.
Henry IV. First Part of the Life and Raigne of (Hayward) P. I 416, 486.
Heptameron of Civil Discourses (Whetstone) NS. II 146.

Hero und Leander (Marlowe) Ep. I 10, 43, 302, 369, 475, 480.
Herrliche Galerie glänzender Erfindungen — Gorgious Gallery of gallant Inventions GS. I 78.
Herrlichen Siege Heinrich V., die — The famous Victories of Henry V. (unbekannt) D. I 152, 419, 440.
Herzog von Mailand, der — The Duke of Milan (Massinger) D. I 264.
Hexe, die — The Witch (Middleton) D. II 252, 458.
Hierarchy of Blessed Angels, the (Heywood) G. I 471.
Historia Histrionica (Wright) P. I 141.
History of Felix and Philomena (unbekannt) D. I 477.
Histriomastix, the (Marston?) D. II 462.
Hoffmann (Chettle) D. II 142.
Honest Whore, the (Dekker) D. I 481.

Jack Drum's Entertainements (Marston) S. II 56, 453.
Jack Straw's Leben und Tod (Peele?) D. I 185.
James IV. (Greene) D. I 92, 466.
Idea (Drayton) GS. I 288.
Jeder außer seiner Laune — Every Man out of His Humour (Jonson) D. I 308, 486, II 56.
Jeder in seiner Laune — Every Man in His Humour (Jonson) D. I 68, 140, 381, II 56, 447, 449.
If it be not a good play, the Devil is in it (Dekker) D. I 480.
If you know not me, you know Nobody (Heywood) D. I 472, 484.
Insatiate Countess, the (Marston) D. I 482, II 460.
Jude, der, vorshakespearisch (unbekannt) D. I 349.
Jude von Malta, der (Marlowe) D. I 68, 106, 173, 193, 349, 352, 406.
Jude von Venedig, der (Dekker) D. I 349.
Julius Cäsar, vorshakespearisch (unbekannt) D. II 83.
Julius Cäsar D. I 119, 173, 299, 402, 428, II 32, 41, 54, 67, 78, **82—99**, 133, 139, 143, 225, 255, 257, 259, 270, 279, 280, 281, 296, 301, 319, 451, 458.
Jyl of Brendford's Testament (Robert) P. I 485.

Kardinal Wolsey (unbekannt) D. I 121.
Kaufmann von Venedig, der — The Merchant of Venice I 36, 68, 83, 88, 124, 195, 224, 227, 232, 233, 234, 241, 244, 299, 308, 318, 327, 335, **349—361**, 372, 377, 386, 397, 399, 414, 485, II 12, 14, 16, 18, 19, 24, 72, 147, 149.
Kind Hartes Dreame (Chettle) P. I 464.
King and No King, a (Beaumont und Fletcher) D. II 461.
Knight of the Burning Pestle, the (Beaumont und Fletcher) D. I 471.
Knight's Conjuring done in Earnest, discovered in Jest, a (Dekker) S. I 480.
Komödie der Irrungen, die — The Comedy of Errors D. I 57, 63, 150, 203, **205—209**, 210, 223, 227, 229, 233, 308, 332, 387, 395, 398, 473, 476, II 10, 337, 390.
König Johann (Bayle) D. I 100.
König Johann D. I 31, 120, 308, 314, 403, 417, **446—454**, 455, 458, 475, 487, II 12, 24, 309, 376, 407, 461.
König Lear D. I 2, 9, 32, 36, 83, 139, 150, 170, 172, 198, 246, 260, 271, 290, 330, 345, 376, 404, 485, II 6, 17, 18, 19, 29, 30, 31, 41, 76, 81, 102, 164, 169, 170, 171, 181, 184, **196—226**, 228, 229, 230,

250, 280, 293, 302, 307, 337, 343, 344, 346, 391, 393, 401, 403, 442, 455, 456, 457, 458, 460.
König Leire (unbekannt) D. II 197, 455.

Laelia (unbekannt) D. I 395.
Leben des Kardinal Wolſey — Life of C. W. (G. Cavendiſh) P. II 407.
Licia (G. Fletcher) GS. I 246, 288.
Liebenden Klage, einer — A Lover's Complaint G. I **283**, 480.
Locrine (Pſeudo-Shakeſpeare) D. I 305, 471.
London Prodigal (Pſeudo-Shakeſpeare) D. I 471, II 463.
Looking-Glass for London (Lodge und Greene) D. I 466.
Lover's Melancholy, a (Ford) D. II 456.
Lucrezia Ep. I 23, 148, **280—282**, 283, 306, 313, 480, 481.
Lucrezia, Rape of (Heywood) D. I 109, 468.
Luſtigen Weiber, die — The Merry Wives D. I 9, 34, 35, 45, 46, 51, 66, 77, 86, 120, 322, 332, 368, **378—385**, 394, 484, 485, 486, II 26, 234, 370, 447.
Lust's Dominion or the Lascivious Queen ſiehe Spanish Moor.

Macbeth D. I 102, 123, 124, 166, 172, 178, 251, 267, 268, 271, 280, 314, 403, 412, 472, II 10, 12, 17, 19, 21, 26, 30, 45, 81, 139, 164, 169, 170, 171, 195, 196, 201, 223, **226—252**, 253, 254, 259, 272, 277, 279, 302, 337, 401, 404, 457, 458, 459.
Maid's Tragedy, the (Beaumont und Fletcher) D. II 461.
Märtyrerſpiegel — A Mirror of Martyrs (Weever) G. II 82, 451.
Martyrium der Liebe — Love's Martyr or Rosaline's Complaint (Cheſter) GS. II 55.
Massacre of Paris (Marlowe) D. I 464.
Maß für Maß — Measure for Measure D. I 55, 56, 90, 208, II 13, 14, 27, 35, 49, 67, 70, 72, 75, 76, 77, 142, **143—154**, 155, 157, 160, 164, 196, 337, 453, 454, 458.
Menaphon (Greene) E. I 77, 466, 485.
Merry Devil of Edmonton, the (Pſeudo-Shakeſpeare) D. I 471.
Mucedorus (Pſeudo-Shakeſpeare) D. I 471.
Muſophilus (S. Daniel) G. II 52.
Mutter Bombie (Lily) D. I 112.
Mutter Gurtons Nadel — Gammer Gurton's Needle (Still) D. I 110.
Mydas (Lily) D. I 111, 112, 464.
Mynheer von Olden Barneveldt (unbekannt) D. I 135, 234.

Neuntägiges Wunder, ein — Nine Day's Wonder (Kempe) E. I 140, 462, II 457.
New Way to pay Old Debts, a (Maſſinger) D. II 456.

Ode an ſich ſelbſt — Ode to Himself (Jonſon) G. II 449.
Ode in Verachtung des Hofes (Sidney) G. I 371.
Ode zum Gedächtnis meines geliebten William Shakeſpeare (Jonſon) G. II 1, 5, 23, 54, 432.
Oldcaſtle, Sir John (Pſeudo-Shakeſpeare) D. I 420, 471, II 463.
Old Wives Tale (Peele) D. I 446.
Othello D. I 9, 46, 50, 78, 83, 86, 122, 139, 148, 172, 198, 242, 243, 244, 251, 260, 267, 271, 285, 303, 321, 324, 325, 330, 334, 362, 404, 405, 478, II 2, 8, 14, 17, 19, 22, 30, 41, 81, 102, 159, 165, 169, **170—196**, 198, 201, 223, 229, 253, 275, 293, 370, 401, 404, 426, 454, 459.

Palace of Pleasure, the (Paynter) NS. II 156.
Palamon und Arcita (Edwards) D. I 481.
Palladis Tamia oder Schatzkästlein des Witzes (Meres) P. I 229, 482.
Pandora (Soothern) GS. I 288.
Pandosto oder der Triumph der Zeit (Greene) N. II 362.
Parthenophil und Parthenope (Barnes) GS. I 288.
Passionate Pilgrim (Pseudo-Shakespeare) GS. I 284, 309, 480.
Patterne of Painful Adventures, the (Twine) N. II 463.
Perikles, Fürst von Tyrus (Pseudo-Shakespeare) D. I 471, 472, 475, II 304, 307, **333—340**, 341, 355, 361, 362, 363, 364, 377, 388, 462, 463.
Philaster (Beaumont und Fletcher) D. II 461.
Phönix und Tauber — The Phoenix and the Turtle G. I **284—285**, 480, II 223, 391.
Pilgerfahrt zum Parnaß (unbekannt) D. I 108.
Plutarch-Übersetzung (North) P. I 348, II 84, 279, 459.
Poetaster, der (Jonson) D. II 56, 57.
Polimantia (Clerke) P. I 480.
Promus und Cassandra (Whetstone) D. und N. II 146.
Puritan, the (Pseudo-Shakespeare) D. I 471.
Pyramus und Thisbe (unbekannt) D. I 345, 483.

Ralph Roister Doister (Udall) D. I 110.
Rape of Lucrece (Heywood) D. I 472.
Ratseys Geist (unbekannt) E. I 134, 318.
Records of Ancyent Historyes (Robinson) NS. I 483.
Renegado, the (Massinger) D. I 471.
Ricardus Tertius (Dr. Legge) D. I 102, 476.
Richard II. D. I 71, 72, 136, 154, 308, 331, 335, 400, 401, 402, 404, **406—418**, 420, 421, 425, 446, 455, 456, 457, 486, II 2, 17, 20, 21, 31, 45, 65, 66, 458.
Richard III. D. I 78, 110, 127, 138, 150, 164, 178, 187, **188—200**, 235, 238, 239, 256, 271, 276, 292, 308, 327, 350, 400, 403, 406, 412, 416, 417, 418, 426, 446, 455, 456, 457, 472, 485, II 12, 139, 185, 187, 203, 244, 246, 456, 458.
Romeo und Julia D. I 45, 74, 119, 120, 126, 140, 210, 218, 222, 231, 235, 238, 239, 240, 241, 244, **246—271**, 272, 282, 292, 308, 334, 337, 338, 360, 412, 417, 454, 455, 474, 477, 478, II 2, 14, 17, 21, 41, 45, 46, 50, 130, 159, 225, 232, 293, 323, 327, 434.
Romeus und Juliet, Tragical History of (Brooke) G. I 252.
Römische Mime, der — The Roman Actor (Massinger) I 131.
Rosalinde, Euphues' Golden Legacie (Lodge) E. I 369.
Roscius Anglicanus (Downes) I 471.
Rückkehr vom Parnaß, die — Return from Parnassus (unbekannt) D. I 274, 471, 472, 480, II 57.

Saint Paul's Church, her bill to the Parliament (Farley) S. I 464.
Satiromastik (Dekker) D. I 482, II 56, 460.
School of Abuse (Gosson) P. I 88, 471.
Scourge of Folly (Davies) S. I 480.
Scourge of Villainie (Marston) S. II 449.
Second Fruits (Florio) P. I 477.
Seereise, die — The Sea Voyage (Fletcher) D. II 400.
Sejanus (Jonson) D. I 141, 142, II 55, 99, 301, 447.

Selimus (Greene) D. 170, 474.
Soliman und Perſida (Kyd) D. I 170, 482.
Soliman und Perſida (Wotton) E. I 482.
Sommernachtstraum, der — The Midsummer Night's Dream D. I 37, 39, 44, 110, 111, 214, 237, 308, 335, 336, **337—349**, 357, 360, 361, 369, 378, 397, 483, II 26, 44, 385, 391, 454.
Sonette, die, GS. I 2, 79, 191, 209, 210, 226, 227, 229, 231, 246, 248, 277, 278, 279, 282, 284, **288—306**, 330, 331, 477, 480, II 31, 60, 70, 251, 264, 265, 267, 268, 293, 358.
Spaniſche Mohr, der (Dekker, Chettle, Day) D. II 177, 454.
Spaniſche Tragödie, die (Kyd) D. I 103, 104, 138, 173, 175, 466, II 104.
Spiegel der Obrigkeit — Mirror for Magistrates (Norton und Sackville) GS. I 78, II 197.
Spiegel des Hofes (Bryan) P. 371.
Spukgeiſter, die — The Goblins (Suckling) D. II 400.
Staple of News, the (Jonſon) D. I 464, II 451.
Sturm, der — The Tempest D. I 2, 46, 55, 57, 123, 237, 241, 247, 328, 333, 473, II 10, 63, 74, 223, 254, 325, 341, 342, 344, 345, 361, 367, **380—401**, 403, 453, 465.

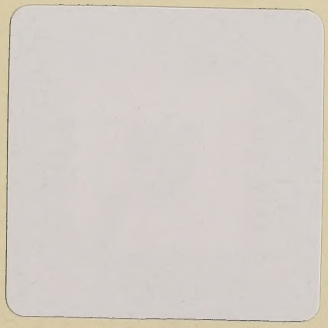
Tamburlaine der Große (Marlowe) D. I 106, 121, 152, 160, 161, 271, 406.
Thomas Morus (unbekannt) D. I 461, 471.
Timon von Athen D. II 76, 81, 127, 215, 296, 302, 303, 304, **305—315**, 333, 337, 343, 344, 393, 451, 458, 460, 461.
Titus Andronicus D. I 45, 57, 109, 150, **168—176**, 186, 193, 209, 210, 271, 308, 309, 348, 472, 473, 474, II 12, 41, 177, 255, 256, 458.
Tottels Anthologie — T.'s Miscellany GS. I 78.
Tragödie des Herzogs von Byron (Chapman) D. I 135.
Tragödie des Rächers, die — The Revenger's Tragedy (Tourneur) D. II 142, 442.
Tränen der Muſen, die — Teares of Muses (Spenſer) G. I 337, 345.
Trauerſpiel des Atheiſten ſiehe Atheist's Tragedy.
Traurige Schäfer, der — The Sad Shephard (Jonſon) G. I 10.
Treatise against Dicing etc., a (Northbrooke) P. I 88, 471.
Troilus und Creſſida D. I 53, 424, 430, II **58—59**, 76, 296, 302, 303, 304, 312, **315—333**, 449, 460, 461, 462.
True Cause of the Watermen's Suit (Taylor) P. I 464.
True Tragedy of Richard III. (Lodge?) D. I 476.
True Tragedy of Richard Duke of York (Shakeſpeare?) D. I 474.
Tugendhafte Octavia — Virtuous Octavia (Brandon) D. II 259.
Two Italian Gentlemen (Munday) D. I 447.
Two Noble Kinsmen — Die beiden edlen Vettern (Fletcher) D. I 471, 482, II 404.

Unruhige Regierung König Johanns, die — The Troublesome Raigne of King John (unbekannt) D. I 446, 487.
Unzufriedene, der — The Malcontent (Marſton) D. II 301, 460.
Ur-Hamlet, der (Kyd) D. I 104, 466, II 103, 104.
Utopia, die (More) P. I 189, II 395.

Venezianische Komödie (unbekannt) D. I 360, 483.
Venus und Adonis Ep. I 23, 57, 79, 148, **272—277**, 280, 281, 292, 306, 313, 398, 480, 481, II 25, 52, 449.
Vereinigung von Tugend und Lust — Pleasure reconciled to Virtue (Jonson) Maske I 110.
Verlorene Liebesmüh — Love's Labour's Lost D. I 35, 39, 44, 45, 59, 109, 111, 112, 203, **209—220**, 223, 224, 227, 270, 282, 284, 294, 308, 343, 361, 366, 473, II 2, 41, 50, 155, 449.
Verschwörung des Herzogs von Byron, die — The Conspiracy of Charles Duke of B. (Chapman) D. I 135.
Verteidigung der Schauspieler — Apology for Actors (Heywood) P. I 89, 480.
Viel Lärm um nichts — Much Ado about Nothing D. I 28, 83, 86, 140, 214, 295, 333, 334, 335, 336, **361—369**, 372, 377, 386, 484, 486, II 8, 18, 163, 337, 370, 378, 449, 453, 454.
Vittoria Corombona (Webster) D. I 461, 482, II 16, 159, 447, 461.
Volpone (Jonson) D. I 2, 379, II 55.

Wallenstein (unbekannt) D. I 135.
Was ihr wollt — Twelfth Nigth D. I 43, 50, 56, 90, 150, 285, 327, 333, 368, **385—398**, 473, 482, 483, 485, II 8, 10, 32, 38, 49, 83, 159, 337, 393, 456.
Wechselbalg, der — The Changeling (Middleton) D. I 264, II 442, 456.
Welt und das Kind, die — Mundus et Infans (unbekannt) M. I 97, 99, 484.
Westward Hoe (Dekker und Webster) D. I 382.
What you will (Marston) D. I 485.
When you see me, you know me (Rowley) D. I 484, II 466.
White Devil, the — siehe Vittoria Corombona.
Widerspenstigen Zähmung, der — The Taming of the Shrew D. I 9, 26, 34, 45, 110, 129, **229—237**, 242, 243, 294, 325, 340, 383, 390, 475, 476, 477, 482, 485, II 453.
Wie es euch gefällt — As you like it D. I 35, 37, 45, 135, 140, 191, 245, 327, 333, 336, 337, **369—378**, 385, 392, 393, 394, 398, 482, 483, 484, 486, II 63, 294, 343, 349, 350, 449.
Wiege der Sicherheit — The Cradle of Security (unbekannt) M. I 42.
Wily Beguiled (unbekannt) D. I 361, 484.
Wintermärchen, das — The Winter's Tale D. I 37, 39, 40, 119, 142, 241, 243, 314, 333, 473, II 8, 15, 16, 35, 36, 78, 92, 159, 176, 193, 254, 304, 341, 344, 345, 347, **361—380**, 382, 385, 388, 401, 416, 454, 464.
Wit's Misery or the World's Madness (Lodge) S. I 482.

Yorkshire Tragedy, the (Pseudo-Shakespeare) D. I 405, 471, II 463.



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01430 1010